# 中国丝绸艺术史

赵丰 著

文物出版社

北京 2005.6

# 序

《丝绸艺术史》是我国著名丝绸史专家赵丰先生的处女作，而《中国丝绸艺术史》则是其修订版。赵丰先生的这部学术专著，不是从文献到文献、在古书堆中原地踏步去寻求丝绸艺术历史的发展轨迹，而是依据考古发现的古代丝绸文物，运用科学的分析手段与古代文献相佐证，作出客观的结论。这自然与赵丰先生扎实的丝绸专业知识结构、科学的求实精神以及艰苦的努力分不开。《丝绸艺术史》以科学的编辑方法，清晰明了地阐述了历代丝绸品种的特色，再从艺术形式和文化内涵的角度，精辟地分析了中国丝绸的科技和人文价值，全书图文对照，通俗易懂，从而获得广大读者的欢迎。

中国丝绸有七千年的历史，西方历史学家誉称中国为“丝绸之国”。但从19世纪下半叶以后，由于国内政治腐败，帝国主义乘机侵略压迫，西方各国“探险家”纷纷从中国西北沿古代丝绸贸易通途经过的地带，盗掘大量丝绸及其他珍贵文物，先后出版从中国盗走的古代丝绸的图籍和研究资料，并散布“丝绸之路在中国，丝绸之路的研究在西方”的言论，对中国进行污辱和蔑视。1949年随着新中国的诞生，我国老一辈学者如沈从文、朱新予等先生，先后以自己的权威性学术著作，为新中国服饰史文化和丝绸史文化研究开辟了道路，在学术研究领域弘扬了国威；在新中国成长的新一代专家学者，继承先辈遗志，奋起直追。时至今日，“丝绸之路”的研究已经遍天下，而对“丝绸之路”最深的研究已经在中国。赵丰先生的研究，必将在新中国的和风煦日中，取得更大的成就。

黄能馥

2005年于北京清华大学美术学院

# 目录

# 导 论

## ●丝绸艺术史的内容

艺的初义是种植，后来延伸为才能，所谓艺术便是制作、培植某件作品的技术及最后效果。在今人的眼光中，技术与艺术逐渐地分开了，艺术似乎成了一种意识形态领域的东西，显得有些神秘和高不可攀，幸而有少量的词汇如“园艺”、“工艺”等为艺术的原意保存了一些本来的面目。丝绸艺术正是工艺美术中的一个分支。

我们来谈论丝绸艺术，和那些“纯艺术”是有所区别的，它应该包括技术和美术两个方面。美术是设计的形（设想中的形和最后效果的形），而技术则是人们为达到这个形的过程。鉴于丝绸艺术的特殊性，它的技术可以由织物的品种得到体现，其美术则可由纹样图案反映。因此，我们的叙述将先以品种分类横铺介绍，然后按时间次序纵述丝绸图案的演变和发展。鉴于近代丝绸生产技术与传统技术有着极大的差别，而且其所用的品种和图案也各不相同，本书所论述的中国丝绸艺术史将不包括近现代部分。

## ●研究的资料

用于研究丝绸艺术史的资料主要有两类，一类是古代的文献资料，由古人来描述当时丝绸生产的花色或品种；另一类是实物资料，即古人通过某种途径为我们留下的丝绸标本。前一类资料讲解全面、丰富，但于微细处却不甚了了，其原因是当时懂得丝绸生产和设计的人大多不会著书，而著书立说者又很少能够真正熟知丝绸生产内情，加上当时还缺乏一种各地通用或是古今通用的“标准术语”来准确表达，因此，这些文献大多无法对应到具体的丝绸上来，这对于研究技术史与美术史来说是一个极大的难题。后一类资料虽然带有较大的随机性和偶然性，但每一件文物都是当时丝绸艺术的实例，我们通过这些文物的研究，至少可以知道当时的丝绸艺术有什么和怎么样，然后还可以进一步研究为什么是这样。这些资料较文献资料更为直观和可信，因而受到丝绸艺术史研究者的青睐。事实上，丝绸艺术史的近代研究也正是随着近代考古学的出现、出土丝绸文物的增多而兴起的。

## ●考古发现的丝绸文物

中国的近代考古起步较晚，而且在丝绸考古方面一直没有很大的建树。因此，在新中国成立之前，丝绸考古的重要发现基本局限在我国西北地区。20世纪初开始，十余支外国探险队、考察队深入亚洲腹地，在那里展开了抢夺珍宝的竞争，其中最著名的有瑞典的斯文赫定[1]、英国的斯坦因[2]、法国的伯希和、日本的大谷探险队[3]等。他们从新疆的古楼兰遗址中发掘了大量的东汉至魏晋的织物，在新疆吐鲁番地区得到了自十六国时期到唐代的丝织品，在甘肃的莫高窟几乎囊括了藏经洞所发现的所有文物包括大量丝织品，但这些出土的丝绸文物均被携往海外。

由中国人主持发掘的重要丝绸考古是新中国建立以后的事，现在我们把这些丝绸考古的重要发现按文物的年代作一简介。

属于新石器时代的丝绸文物发现量较少。较为著名的是浙江湖州钱山漾遗址发现的4750年前的丝织品、丝带和丝线等文物，[4]以及河南荥阳青台村仰韶文化遗址中发现的碳化了的丝麻织品，距今约5630年。[5]这是两件目前所知最早的丝织品实物，分别发现于长江和黄河流域。此外在辽宁、内蒙古、河北、山东、江苏、江西、浙江、甘肃等地均发现过类似蚕或蚕蛹的雕刻作品，或石，或玉，或陶，亦可作为早期丝绸生产的旁证材料。

殷商西周的丝绸文物亦少，并多见于青铜器、玉器或泥土的印痕中，出土地点集中在黄河流域中下游，如河南安阳殷墟、河北藁城台西村、陕西宝鸡茹家庄、山东淄博郎家庄、江西新干大洋州，还有辽宁朝阳解放营子等地。从其印痕研究，当时的丝绸种类已有绫绮类暗花织物、绞经类罗织物、平纹经二重织锦等，刺绣和印染加工的工艺亦已出现。

两湖地区是古代楚文化的中心区域。由于其独特的埋葬条件，战国到西汉初期的丝织品大多出自此地。在众多的发现中最为突出的有两次：一是1984年发掘的湖北江陵马山一号楚墓，出土了战国晚期的丝织品种约十余类，如罗、纱、锦、绮、绦、断纬织物等，其中又以锦、绣为主；[6]另一次是著名的湖南长沙马王堆一号西汉墓，其入葬年代距汉朝建立仅几十年，出土丝绸数量巨大，品种繁多，且有遣册记录其名，突出的发现有绒圈锦、菱纹罗、印花敷彩纱等。[7]西汉时期的丝织品重要发现还有河北满城汉墓、广州南越王墓、江苏尹湾汉墓、山东日照汉墓、湖北江陵凤凰山汉墓、北京老山和大葆台汉墓等。

西北地区尽管已经过外国探险队的掠夺，但其丝绸文物的蕴藏仍然十分丰富。东汉至唐代的丝绸文物基本上均出自这一地区，其原因不外乎汉唐间丝绸之路的畅通和西北地区气候的干燥。东汉至魏晋时期的丝织品出土于新疆民丰尼雅[8]、古楼

[1] 斯文赫定：《丝绸之路》（江红等译），新疆人民出版社1996年。
[2] 斯坦因：《斯坦因西域考古记》（向达译），上海书店1987年。
[3] 大谷光瑞等：《丝路探险记》(章莹译)，新疆人民出版社1998年。
[4] 徐辉等：《对钱山漾出土丝织品的检验》，《丝绸》1981年第2期。
[5] 张松林、高汉玉：《荥阳青台遗址出土丝麻织品观察与研究》，《中原文物》1999年第3期。
[6] 湖北省荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社1985年。
[7] 湖南省博物馆、中国科学院考古研究所：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社1973年。
[8] 赵丰、于志勇：《沙漠王子遗宝》，香港艺纱堂/服饰2000年。

兰遗址[1]、洛浦山普拉[2]、且末扎滚鲁克[3]、尉犁营盘[4]、甘肃武威磨咀子、玉门花海、嘉峪关、敦煌悬泉烽燧遗址和佛爷庙、青海民乐等地。北朝到初唐时期的丝绸文物相对来说出土比较集中，主要是新疆吐鲁番的阿斯塔那和哈喇和卓墓葬群两个墓葬群，其中出土的丝绸文物不下数百件，品种除锦、绫之外，大量的染缬产品也随之出土。[5]比吐鲁番年代稍晚的是青海都兰热水吐蕃墓葬群，是近年来北朝晚期到中唐丝织品出土最热的地方。[6]晚唐丝织品最重要的代表是1987年陕西扶风法门寺地宫的发现，这些丝织品原是唐朝皇室为供奉舍利佛指的珍宝，反映了唐代的最高生产水平；[7]晚唐至五代的丝织品集中发现于甘肃敦煌莫高窟K17藏经洞，品种多为绫、锦、罗及印染产品。[8]与藏经洞所藏大多数丝织品年代相接近的还有五代时期的苏州虎丘塔、大理白塔和杭州雷峰塔等，所出土的数量均不大。

唐以后的丝绸文物首先要数位于北方的辽金地区。辽代纺织品的发现，集中在内蒙古东部和辽宁西部。其最早发掘是1954年的内蒙古赤峰大营子辽赠卫国王墓，后来辽宁法库叶茂台也发现了一座非常重要的辽墓。然而，近年最为重要的发现要数赤峰阿鲁科尔沁旗耶律羽之墓[9]和兴安盟科中右旗代钦塔拉辽墓[10]，两墓共出土辽代丝织品种类达100余种。而辽代中晚期最为重要的发现是赤峰巴林右旗辽庆州白塔塔顶出土的丝织品，色彩至今还非常鲜艳。[11]出土丝织品服饰的金墓只有两例，一是山西大同阎德源墓，出土了大量道士的服饰；[12]另一是黑龙江阿城齐国王墓，出土保存完好的女真贵族男女服装。[13]西夏的丝织品除西夏王陵陪葬墓中有少量出土外，主要出自近年被盗的佛塔。[14]新疆回鹘地区出土这一时期的丝织品中最著名者还是1951年阿拉尔发现的一批锦袍和服饰。[15]

北宋的丝织品发现很少，目前见诸报道的仅有湖南衡阳何家皂一处。[16]但属于南宋的发现相对较多，但大多出自江南地区，著名的有福建福州黄升墓[17]、福州茶园山南宋墓、江苏镇江金坛周瑀墓[18]、常州武进南宋墓、江西德安周氏墓[19]、浙江兰溪香溪高氏墓等，出土文物中大量的是绫罗等轻薄型织物，还有部分刺绣作品。

---

[1] 新疆楼兰考古队：《楼兰城郊古墓群发掘简报》，《文物》，1988年第7期。

[2] 新疆维吾尔自治区博物馆、新疆文物考古研究所：《中国新疆山普拉》，新疆人民出版社2001年。

[3] 新疆维吾尔自治区博物馆等：《新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告》，《考古学报》2003年第1期。

[4] 李文瑛、周金玲：《营盘考古收获及相关问题》，《丝路考古珍品》，上海译文出版社1998年。

[5] 新疆博物馆出土文物展览小组：《丝绸之路——汉唐织物》，文物出版社1972年。

[6] 许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。

[7] 王亚蓉：《法门寺塔地宫所出纺织品》，《文物》1988年第10期。

[8] Krishna Riboud and Gabriel Vial, *Tissus de Touenhouang*, Paris, 1970.

[9] 赵丰：《辽代丝绸》，香港沐文堂2004年。

[10] 内蒙古博物馆等：《内蒙古兴安盟代钦塔拉辽墓出土丝绸服饰》，《文物》2002年第4期。

[11] 赵丰：《辽庆州白塔所出丝绸的织染绣工艺》，《文物》2000年第4期。

[12] 大同市博物馆：《大同金代阎德源墓发掘简报》，《文物》1978年第4期。

[13] 赵评春等：《金代服饰——金齐国王墓出土服饰研究》，文物出版社1998年。

[14] 高汉玉等：《西夏陵区108号墓出土的丝织品》，《文物》1978年第8期。

[15] 魏松卿：《考阿拉尔木乃伊墓出土的织绣品》，《故宫博物院院刊》1961年第2期。

[16] 陈国安：《浅谈衡阳何家皂北宋墓纺织品》，《文物》1984年第12期。

[17] 福建省博物馆等：《福州南宋黄升墓》，文物出版社1982年。

[18] 镇江博物馆等：《江苏金坛南宋周瑀墓发掘简报》，《文物》1977年第7期。

[19] 周迪人等：《德安南宋周氏墓》，江西人民出版社1999年。

蒙元时期的纺织品考古一般要从1206年成吉思汗建立汗国时算起直到元代的结束，前后约一个半世纪，其出土文物亦不少。在北方目前所知最早的是北京寿庆寺海云和尚墓中发现的织金织物、缂丝、刺绣和罗帽等，其绝对年代为1275年。此后的发现主要有内蒙古四子王旗王墓梁耶律氏陵园[1]、达茂旗大苏吉乡明水[2]、镶黄旗哈沙图嘎查、新疆乌鲁木齐盐湖一号古墓等。这些发现可能均属于蒙元早期，且带有极为明显的蒙古族特征。稍晚于此的北方发现包括甘肃漳县汪氏家族墓[3]、内蒙古元集宁路遗址[4]、山东邹县李裕庵墓[5]、河北隆化鸽子洞窖藏[6]、河北沽源萧氏梳妆楼、甘肃敦煌莫高窟北区洞窟等。在南方所发现的元代丝绸文物则主要出自江苏无锡钱裕墓、湖南沅陵双桥黄澄存墓、苏州张士诚母亲曹氏墓、重庆明玉珍墓等，特别是后两者均与元末农民起义将领相关，丝绸服饰具有相当的特点。

明代的丝绸文物出土更多，不胜枚举，最负盛名的是明万历皇帝定陵的发掘，出土的丝织袍料、匹料、服饰用品共计六百余件，数量极大，是研究明代晚期丝织品种类和艺术的最佳资料。[7]此外，明代诸王墓出土纺织品数量也不少。山东邹县朱元璋十七子鲁荒王朱檀墓、江西南城的益藩王墓群、江西南昌宁靖王夫人吴氏墓等均属此列。此外还有大量贵族和官僚墓中也出土了大量的丝织品，分布全国各地。属于明代早期的有江苏泰州胡玉墓（1500年）、北京南苑苇子坑夏儒墓（1515年）[8]、江苏南京徐达五世孙徐俌夫妇合葬墓（1517年）、湖北广济张懋夫妻合葬墓（1519年），属于嘉靖时期（1522～1567年）的有江苏泰州徐蕃、刘湘、镇江钱一斋墓、武进王洛家族墓[9]、江西德安熊氏墓、上海肇嘉浜路顾定芳夫妇墓等，万历时期的墓葬更多，如贵州思南万胜山张守宗夫妇墓、江苏苏州虎丘王锡爵合葬墓、江西广丰郑云梅墓、广昌吴念虚夫妇合葬墓、福建福州马森墓、晋江丁炜夫妇墓、上海卢湾潘氏墓等。

清代丝绸文物由于传世品极多，考古的发现已经不足为奇了。

## ●传世品的收藏

传世品中最为大量的是明清文物，传承的方式通常有三种：一是宗教寺院，二是皇家宫殿，三是私人收藏。

宗教寺院中保存最多的是明代佛经封面。自明代起，《大藏经》的刊行较多地采用皇室的丝织品作封面，称为经皮子，这些织物因此而得以保存下来。国内保存这些佛经的寺院很多，但部分经皮子已被转入博物馆或图书馆收藏。见于报道的有北京故宫博物院、北京艺术博物馆、清华大学美术学院资料室、浙江图书馆

[1] 盖山林：《阴山汪古》，内蒙古人民出版社1991年。
[2] 夏荷秀、赵丰：《内蒙古乌兰察布盟达茂旗明水乡出土的丝织品》，《内蒙古文物考古》1992年第1-2期。
[3] 甘肃省博物馆：《甘肃漳县元代汪世显家族墓葬》，《文物》1982年第2期。
[4] 李逸友：《谈元集宁路遗址出土的丝织品》，《文物》1979年第8期。
[5] 王轩：《李裕庵墓中的几件刺绣衣物》，《文物》1978年第4期。
[6] 赵丰：《纺织品考古新发现》，香港艺纱堂/服饰出版2002年。
[7] 中国社会科学院考古研究所：《定陵》，文物出版社1990年。
[8] 北京文物工作队：《北京南苑苇子坑明代墓葬清理简报》，《文物》1964年第11期。
[9] 武进市博物馆：《武进明代王洛家族墓》，《东南文化》1999年第2期。

等。国外也有不少收藏，其中美国费城博物馆和纽约大都会博物馆的收藏共有数百件。宗教寺院中所保存的另一大类丝织品是唐卡、袈裟和其他服饰，这些传世品主要见于藏传佛教的寺院，如西藏布达拉宫、青海塔尔寺、北京雍和宫等，仅从其殿堂中悬挂的织物就可见一斑。

皇家宫殿中的收藏无疑首推北京故宫博物院。院中收藏明清时期的织物、服装及丝绸装饰品十余万件。此外如台北故宫博物院、辽宁沈阳故宫博物院、河北承德避暑山庄等。由于清末皇家衰落，不少当年使用的织物和服装都流传出来，为其他的博物馆或私人所收藏。这其中较为重要的在国内有中国国家博物馆、南京博物院和北京艺术博物馆等，在国外有加拿大的皇家安大略博物馆、美国的克利夫兰博物馆、芝加哥美术学院、明尼阿波利斯美术学院、纽约大都会博物馆等。在私人收藏中近年特别突出的有香港的贺祈思等。

## ●中国丝绸艺术史的研究状况

中国丝绸艺术史是20世纪随着近代考古学的发展而逐渐成长起来的，其过程约可分为三个时期。

夏鼐和沈从文两位先生可看作是这一领域中的第一代学者，也是这一学科的先行者和倡导者。夏鼐是中国考古界的权威，长期担任社会科学院考古研究所所长。他的代表作《新疆新发现的古代丝织品：绮、锦和刺绣》、《我国古代的蚕、桑、丝绸的历史》和《吐鲁番新发现的古代丝绸》这三篇论文[1]，都以考古发现的古代丝绸为证据，对其组织和图案作详细的分析，同时还对丝织物与丝绸之路上的东西文化交流问题作了特别的讨论。夏鼐先生的研究不仅以中国新发现的文物作资料，同时也综合了当时国外最新的研究成果，又提出了新的看法，使中国学者对纺织品的研究能与国际上的研究并驾齐驱，成为当时世界上这一领域的领先学者。沈从文先生从文学转入文物研究特别是古代丝绸和古代服饰的研究，他不仅编辑了《中国丝绸图案》，还著有《龙凤艺术》和《中国古代服饰研究》，[2]开辟了中国丝绸艺术史和服饰史的新天地。

在丝绸艺术史的研究中，第二代学者人数较多，有些直接受教于夏、沈两位先生，有些则也得益于丝织品考古的新发现。其中有陈娟娟和黄能馥研究故宫收藏及定陵出土丝织品成为丝绸品种和美术史的权威，其综合性成果为《中华历代服饰艺术研究》和《中国丝绸科技艺术七千年》。[3]王㐨进行了马王堆一号汉墓、马山楚墓和大量西汉墓葬出土丝织品的保护和工艺研究，并在早期丝绸艺术史方面有极高的造诣，其成果主要收于《王㐨与纺织考古》[4]一书。高汉玉等以纺

[1] 夏鼐：《新疆新发现的古代丝织品——绮、锦和刺绣》，《考古学报》1963年第1期；《我国古代蚕、桑、丝、绸的历史》，《考古》，1972年第2期；《吐鲁番新发现的古代丝绸》，《考古》1972年第2期。

[2] 沈从文等：《中国丝绸图案》，中国古典艺术出版社1957年；《龙凤艺术》，作家出版社1960年；《中国历代服饰研究》，商务印书馆香港分社1980年。

[3] 黄能馥、陈娟娟：《中华历代服饰艺术研究》，中国旅游出版社1999年；黄能馥、陈娟娟：《中国丝绸科技艺术七千年》，中国纺织出版社2002年。

[4] 王㐨著：《王㐨与纺织考古》，香港艺纱堂/服饰出版2001年。

织工程为背景的科技史学者也逐渐涉及艺术史研究，其代表著作为《中国历代染织绣图录》[1]。此外，王亚蓉、武敏、贾应逸、彭浩等考古界学者也进行了大量的工作。

随着改革开放的不断深入和丝绸考古成果的不断出现，第三代研究者逐渐成长起来。当年的华东纺织工学院（今上海东华大学）周启澄教授等和浙江丝绸工学院（今杭州浙江理工大学）朱新予教授等分别培养了十位硕士研究生，成为丝绸艺术史的人才培养基地。而南京云锦研究所、南通纺织博物馆、苏州丝绸博物馆和中国丝绸博物馆的建立，更使得这支专门队伍有了较为固定的阵地。

研究中国丝绸艺术史的国外学者中最为著名的是两位刚刚过世的学者，俄罗斯圣彼得堡爱米塔什博物馆的陆柏博士和法国AEDTA的里布夫人，两位均以研究中国汉代丝织品见长。除大量论文外，陆柏出版过《丝绸之路》，里布夫人出版过《敦煌织物》。特别应该一提的是美国大都会博物馆的屈志仁先生和克里夫兰博物馆的华安娜女士，近年来深入研究汉唐及蒙元时期中国丝绸，出版了《丝如金时》，完成了对中国唐、辽、金、元纺织品的研究。[2]

[1] 高汉玉、包铭新：《中国历代染织绣图录》，商务印书馆香港分馆1986年。

[2] James Watt and Anne Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

# 第一章　生产技术

## 1　丝绸的起源

### ●丝纤维利用的物证

1926年，我国第一代田野考古学家们在山西夏县西阴村发掘了一个仰韶文化遗址，出土了著名的半颗蚕茧。这半颗蚕茧在国内外学术界引起了不小的争论。一是关于它的年代问题：一般来说，仰韶文化的年代在距今5000年前后或更早一些，此茧子亦应属同一时期。而持否定态度的人则怀疑当时发掘的科学性，认为这是后来混入的，因此其年代甚晚。二是茧子的性质问题：至今已有野蚕茧、桑蟥茧、家蚕茧等多种说法。三是茧子的利用问题：这半颗茧子是被十分锋利的工具一割为二的，这样的切割究竟为了什么，人们多数倾向于吃蛹兼纺纱的说法，也有人认为这单是为了吃蛹，还有人认为这是为了占卜。这些问题使得这半颗茧子在丝绸起源的研究中无法作为直接的证据。但这半颗茧子一直被作为国宝藏于台北的故宫博物院。

建国后，我国的考古工作者分别在长江流域的浙江湖州钱山漾和黄河流域的河南荥阳青台村发掘到两批可以作为丝绸起源时间物证的文物。前者是一些丝带、丝线及一块丝质的绢片，属于约4750年前的良渚文化产物，虽然已经碳化，但还能做切片分析，证明是由家蚕丝作原料；后者是包裹儿童尸体的丝织物，时属5630年前的仰韶文化时期，碳化严重，只能分析纵向情况，但还能看出为蚕丝类纤维。上述发现可将丝绸起源的时间定于距今5000年之前，同时也可看出西阴村的半颗茧子在年代上也基本可信。

### ●起源的条件

丝绸业之所以在中国发生必须具备一些基本的条件。

首先是资源的存在，中国大陆上必须有着广泛的野生桑树和野蚕的存在，结出各种野生的蚕茧。现代科学手段对于5000年前土壤的分析研究表明，当时的长江和黄河中下游流域，都有着丰富的桑属植物分布。现代生物学研究结果表明东亚和南亚是蛾类昆虫的集中区，其中包括蚕蛾类昆虫。其次是发达文化的出现。在距

今10000年左右，中国历史进入新石器时代晚期，这是大陆生活的先民们跨入文明门槛前的最后一个历史时期。在这个时期中，先民们在衣、食、住、行、生产、宗教、艺术、战争等方面形成了较完整的体系，各种发明不断涌现。这也为丝绸的出现提供了土壤。

还有一个条件是机会。现在的人们推测，先民们或许为了吃蚕蛹才把茧层扯开，从而发现了蚕丝的纤维性能，或许是野生的茧子在风吹雨打之中自动解体，露出了根根纤维从而被先民们发现。更有一种说法是，先民们为了一种与蚕的亲近，将蚕作为宠物来养，时间一长就驯化了野蚕。但事实上，野蚕是一种十分难以驯化的昆虫。在人类驯化昆虫的历史上，还只有蚕和蜂两种昆虫被驯化。没有万分的毅力和年复一年的持续，人类是不可能把野蚕驯化成为家蚕的。这其中的动力必须来自人类的心灵深处。

## ●文化契机

我们经过对大量史料的收集、整理、分析，认为中国丝绸业的起源即养蚕的发明的契机，在于中国独特的文化背景。[1]

起初，属于新石器时代早期或到中期的先民们对广泛生长于原始桑林之中的蚕产生了浓厚的兴趣，他们观察着蚕自卵至蛹并化蛾飞翔的生态变化，把它与人的生死、天地的沟通相联系。于是，蚕成了通天的引路神，作茧自缚看成是人死后升天的必经过程。扶桑就是一种通天大树，相传代表太阳的金乌鸟夜栖此树，白天轮流出巡。但某一天十鸟同出，空中就出现了十个太阳，英雄后羿将九日射下，剩下一日照耀人间。现实生活中没有扶桑，古人就把桑林看成是扶桑的化身。因此，桑林也成为神圣之地，人们对此崇敬倍至，在桑林中进行重大的祭祀活动。相传商代的开国之君成汤灭夏后，整整五年没有下雨。成汤就在桑林中祈求上天降雨，天果真下起了久违的大雨。

迟至新石器时代晚期，人们开始对蚕桑有意识地加以保护并护养，以免人们的通天之路因自然环境或天敌而被阻。这就逐渐出现了养蚕。人们建起“公桑”、“蚕室”，对蚕进行保护，限制蚕的自由出入。不知经过多少代人的努力，野蚕终于被驯化成为了家蚕。

## ●丝绸利用三阶段

对于蚕在作茧自缚之后才能升天的理解，说明鬼神而用之是人们利用丝绸的初衷。无论是生前祭天（祭服）或是死后下葬（尸服），一旦人们想通天地时，就必须服用丝绸。当然，并非所有的人都可以通天地，只有族长或是巫师这类人物才有资格这样做。丝绸的另一用途是作为祭祀时用的物品，或为帛书帛画，或为铜、玉等礼器的包裹。其用意也是把丝绸作为一种载体，把上面所书所画的内容或是其中所包裹的物品传达到另一世界。这才是“化干戈为玉帛”的原意，因为帛书上写的正是两国不再战的盟约。再看殷商时期的青铜器，我们经常可以发现

[1] 赵丰：《丝绸起源的文化契机》，《东南文化》1996年第1期。

青铜礼器由丝织品包裹后入葬的痕迹，这恐怕不是因为青铜器需要丝织物的保护，而是因为丝绸可以作为载体将青铜器送至上天的缘故。

事鬼神的情况可能一直沿续到西周，直到春秋战国时期，随着思想的逐步解放和生产力的进一步提高，丝绸的用途才渐渐普及起来。但这时，丝绸却逐渐成为了古代身份等级与官衔的标志，成为中国封建社会特别是儒家礼制中显名分、辨等威的工具。周代以来，帝王和官员的祭服、朝服和公服，无论是色彩，还是纹饰，都要遵循严格的规定，典型地反映了中国文明以礼治为核心的等级社会的特征。

直至封建社会晚期至近代，丝绸艺术才更多地成为中国人审美、寄情的道具，甚至是舒适、保健的用品。在传统佳节及婴儿诞生、婚嫁、祝寿等喜庆场合上，他们将多子多孙、吉祥如意、富贵满堂等美好祝福融于精致的丝绸衣饰中，表达了对幸福生活的憧憬。

## ●中国文明的特质之一

现在，我们把视野扩展到整个世界范围。人们一般都知道四大文明古国，但从纺织原料使用的角度来看，古代世界也可以划为四个纺织文化圈。

中国虽然也有使用葛、麻（大麻和苎麻）的情况，但其特点是使用丝纤维，无疑是丝纺织的文化圈；印度的特征是使用棉纤维，包括草棉和木棉两个大类，棉纤维的使用在古印度文化的重要遗址摩亨朱达罗中有大量的发现；[1] 地中海地区包括欧洲、西亚和北非，这一地区以地中海为枢纽，自古就有发达的文化交流，因此在纺织文化中也显示出同一性，主要的纺织纤维为亚麻和羊毛。但人们一般认为亚麻起源于埃及，而羊毛首先起源于西亚的两河流域，虽然在考古发掘中并无把握将两种纤维分出明显的区域性来。可以看出，丝绸以鲜明的个性独立于世界纺织文化之林。

考古界近年的研究告诉我们，中国文明在文化方面之所以能区别于世界实际是有赖于下列四物：玉、漆、丝、瓷。这四物可以称得上是中国文化的四大特质。综观世界文化史，青铜、石器、铁器等为大家所共有，而唯有玉、漆、丝、瓷为中国所特有。

再看中国与世界贸易的大宗产品，最初是黄金与丝绸，后来是丝、瓷、茶。世界最初了解中国，就是因为丝绸，直至近代中国工业的兴起及外贸的长盛，也只有丝绸。因此，有学者考证China的原义并非是瓷而是丝，可见丝绸对于中国文明和世界文明的贡献之大。[2]

中国文明中还有所谓的“四大发明”，造纸、印刷术、指南针、火药。但这四大发明中又有两项与丝绸有直接的关系：纸的发明就直接受到丝绸生产技术的启示，因为纸字的最初含义就是制丝绵过程中茸丝的积淀物；印刷术的发明也直接与丝绸凸版印花术有关，是先有彩色套印图案，再有文字的印刷。此外，指南针也或多或少地与丝绸之路有关。因此，甚至有人建议，这四大发明其实只不过是三大发明而已。观点新奇，但也不无道理。[3]

[1] Eric Broudy, The Book of Looms, Brown/New England, 1979.

[2] 周启澄：《纺织科技史导论》，东华大学出版社2003年。

[3] 笔者于1987年前后聆听时任苏州丝绸工学院教授的范明三先生提出此论点。

## 2 丝绸发展的历程

### ●商周时期：初级阶段

商周时期是我国历史跨入文明门槛之后的第一个大发展期，丝绸业也得到了极为迅速的发展。丝绸及蚕桑文字的出现，反映了丝绸在社会文化生活中的地位得到确立。周代已有反映蚕桑丝绸生产的诗歌出现，并有专门的贵族作坊生产丝绸。丝绸贸易也达到相当水平，《诗经》中记载有"抱布贸丝"的情况。通往欧洲的草原丝绸之路已初步开通，苏联巴泽雷克地区、西德斯图加特市附近、中国新疆乌鲁木齐附近都已发现约公元前5世纪前后的丝绣品，证实了中西丝绸之路贸易很早就已存在。

但从生产技术和艺术风格来看，它还是处于中国丝绸发展的初级阶段。表现为：桑树开始人工栽培，对蚕生理有了较深的了解，出现了热水缫丝及手摇缫丝工具，突出的是出现了提花织物和刺绣，商代青铜器上可以看到有几何纹的单层提花织物和复杂的绞经罗，是当时织造最高水平的代表。青铜器上还有刺绣的印痕及朱砂染色痕迹，说明当时丝绸艺术水平已相当高。到周代出现了织锦，虽然尚属初创，但已基本成型。这为秦汉时代我国丝绸技术达到第一个高峰奠定了基础。

### ●辉煌的战国秦汉：古典技术体系

战国秦汉是中国历史上空前强大繁荣的时期，丝绸日益普及，产区扩大，消费面扩大，当时已有"一女不织或受之寒"的民谚。汉朝在丝绸重点产区齐鲁设置了三服官，还在京城设置东、西织室，使丝绸技术获得进一步提高并逐步定型，形成了中国丝绸技术的古典体系。

这一阶段的蚕桑生产以北方为主，南方则仍多产苎麻。桑树树型以高干桑为主，蚕品种在北方以二化性为主，南方则有多化性品种。

迟至春秋战国时已出现了两种织机及织造技术，一是踏板织机，用脚控制织机的开口，二是提花机，即用专门程序来控制经丝的提升规律。常用的组织结构是平纹组织，所有的起花织物组织也均由平纹组织衍生而来或是内含平纹规律。此时尚无真正的斜纹组织可言，某些斜纹组织仅是不同的平纹通过并丝织法而产生的斜纹效果。纱罗织物基本都用四经绞罗。提花织物尤其是织锦的显花方式通常是经线显花。

丝绸染料以植物为主。红色染料以茜草为主，亦大量使用矿物颜料朱砂；蓝色用蓼蓝、菘蓝水解制靛染色；黄色则用黄栌、栀子等。染色工艺多采用媒染法，主要的媒染剂则是草木灰和含铁物质。印花技术来自手工描绘。除极少数例外，刺绣均采用锁绣针法，细致而繁琐。

这一时期的织物图案从几何纹起步，发展到动物与几何纹的结合，动物与云气纹的结合乃至动物与联珠纹的结合，总体来看是以动物为主要题材，用色偏暖。

### ●转折中的魏晋隋唐

随着丝绸之路上东西文化交流的日益频繁，魏晋南北朝时期的中国文化呈现出一种多元融合的现象，它导致传统的丝绸技术体系中逐渐注入众多新的内容，终于

在隋唐之际出现了较大的转折。[1]

蚕桑生产由于其重心移至江南而使其生产技术更加适宜南方的环境，中低干桑成为桑树的主要类型，大量中低干桑密植桑园涌现。养蚕技术中已总结出在上簇时加温的“出口干”之法，既有益于缫丝的解舒，又能保证江南丝绸纤薄的风格。缫丝车型制亦有较大改进，出现了完善的脚踏丝车。缫丝工艺中亦总结出“出水干”的经验。

在织造技术方面，在织锦中斜纹组织和纬线显花被大量使用，绞经织物组织也多采用有固定绞组方式。织机的类型也随之换代和更新，真正意义上的束综提花机出现，织机上开始使用伏综。

自汉魏时期起，各种新的植物染料逐渐输入中国并在中国种植和应用。唐代以后，红色染料以红花和苏木为主，染色工艺使用酸性染法和媒染法，蓝色染料则更多采用木蓝，尤其是应用了石灰发酵制备染料并用还原法染色。黄色染料变化较小，只是多用槐花而已。媒染剂也多用明矾来替代草木灰。在印染技术方面，大量新染料得到使用，如红花、苏木、靛蓝等，许多新的印花方法被发明或被采用，防染印花法在这一时期占了上风，使唐代的绞缬、夹缬、蜡缬和灰缬名扬千古。在刺绣技术方面，也逐渐淘汰了唐之前作为唯一刺绣技法的锁绣法，而采用各种新的针法。这些针法对于中国后世丝绸艺术的发展起到了极为重要的作用。

唐代是丝绸艺术风格最为多样化的时期，特别是宝花图案的应用使编织装饰主题从动物转向花卉鸟虫类。

所有这些都是在隋唐丝绸业繁荣发达的背景下进行的。隋唐时期国力的强盛，尤其是唐代社会的开放安定和富裕，促使唐代丝绸生产达到历史的一个高峰。开元天宝年间，全国庸调收人丝织品740余万匹，是为中国历代丝绸贡赋的最高值。当时在长安就有少府监织染署、掖庭局、贵妃院及内作使等机构下设官营丝绸作坊，在丝绸生产重地益州等处亦有各种形式的官办作坊。全国的丝绸产区也空前扩大，新疆、甘肃、云南、辽宁、山西等边远地区也有丝绸生产，而以江南、中原、四川盆地三大区域为盛，呈鼎足之势。丝绸外贸也空前发达，通往西域的丝绸之路基本畅通，同时，海上丝绸之路日趋繁忙。在这样的背景下，古典丝绸生产技术体系在吸收大量新因素的基础上形成了一个新的体系，主导了宋元明清时期的丝绸技术主流。

**●宋元明清：传统技术体系**

宋元明清时间虽然不短，但其丝绸技术主要是沿着唐代转折后的方向，逐渐完善这一新的体系，同时也表现出许多新的特点。

宋代开始，丝绸技术开始出现专门著作。北宋秦观《蚕书》是现存最早的一册，此后有元代王祯《农书》详细记载了各种丝绸生产用具并配了图，元代山西人薛景石的《梓人遗制》则是对当时各种织机的详细记录。明代《农政全书》、《天工开物》、《便民图纂》等书均以大量篇幅记叙丝绸染织生产技术。清代书籍更多，其中最重要的是卫杰的《蚕桑萃编》、杨屾的《豳风广义》和汪日祯的《湖蚕述》等，均是系统记载

[1]　赵丰：《唐代丝绸的历史地位》，《丝绸史研究》1988年第3期。

丝绸技术的著作。这些著作的出现显示了丝绸生产技术体系的完善。

宋代以后，中国的经济重心南移。加上棉纤维的冲击，丝绸产区主要就局限于太湖流域一带，就连皇家的丝绸作坊，宋代在南方遍设，到清代就基本上集中在江南一带了。江宁、苏州、杭州三织造的繁忙就说明了这一点。

宋元时期的普通织机已广泛使用两片综片。起初为单动型的双综双蹑机，元代出现互动型双综双蹑机，取代了早期的中轴式单综织机。在束综提花机方面有小花本和大花本提花机两类，是中国古代丝绸技术最高标志之一。

与唐代的另一个区别是，宋元明清的工艺重心集中在织绣上面，基本放弃了印染这一技术在丝绸上的大量应用，这是由于丝绸产品的贵族化所致，也是因为中国丝绸技术确实很高而且碱剂印花更适合于棉的缘故。丝织品种中主要是缎、纱罗和起绒织物的发展，同时又有妆花技术的诞生。其图案则广泛使用各种花卉以及与此相配合的蜂蝶鱼虫、鹭鸶雁鹊之类，其造型风格也是写实主义，但多含有吉祥的寓意。

## ●近代丝绸工业技术体系

清代晚期，西方先进的纺织技术开始对我国产生影响。不少实业界人士从西方引进新型的动力机器设备、新型的原料和工艺，并聘用西方技术人员在中国建厂，由此而诞生了中国近代丝绸工业，并出现了近代丝绸生产技术。

原料生产中，科学养蚕的兴起使蚕丝的产量更高，而机器缫丝厂的出现，先采用意大利式和法国式坐缫车，后又改用日本式立缫车，又使生丝的质量有了较大提高。此外，各种新型的人造纤维风靡一时，纷纷加入丝织的行列。

在织造技术方面，19世纪末，我国引进飞梭机构，即在普通木织机上加装滑车、梭箱、拉绳，使双手投梭接梭改成一手拉绳投梭，既加快速度又加阔门幅。此后又利用齿轮传动来完成送经和卷布动作。20世纪初，进一步采用铁木机和电力织机，即织机构件大多为铁制，织机动力由电力驱动。在提花机方面，引进了贾卡式纹版提花机，后又逐渐扩大了针数并将机身改成铁制。

随着化学工业的发展，化学染料逐渐取代了传统的植物染料。自19世纪末起，中国已大量使用化学染料染色。20世纪初，我国民族资本家设厂进行机器染色，先染各色纱线，后染布匹。与此同时，机器印花也在30年代出现，先采用滚筒印花机，后又采用平网印花机，印花工业也由水印发展为浆印，与此相配合的蒸化、水洗以及整理工艺也得到了完善。

由于各种新技术的应用，我国的丝织品种也发生了很大的变化。与当代十四大类丝织品种基本相同的纺绸、缎、绨、绉、葛、呢、像景、绒、纱、罗等均已出现，其中有许多品种如电力纺、塔夫绸、天香绢、花累缎、克利缎、织锦缎、古香缎、软缎、线绨、双绉、留香绉、乔其纱等一直使用到今天。

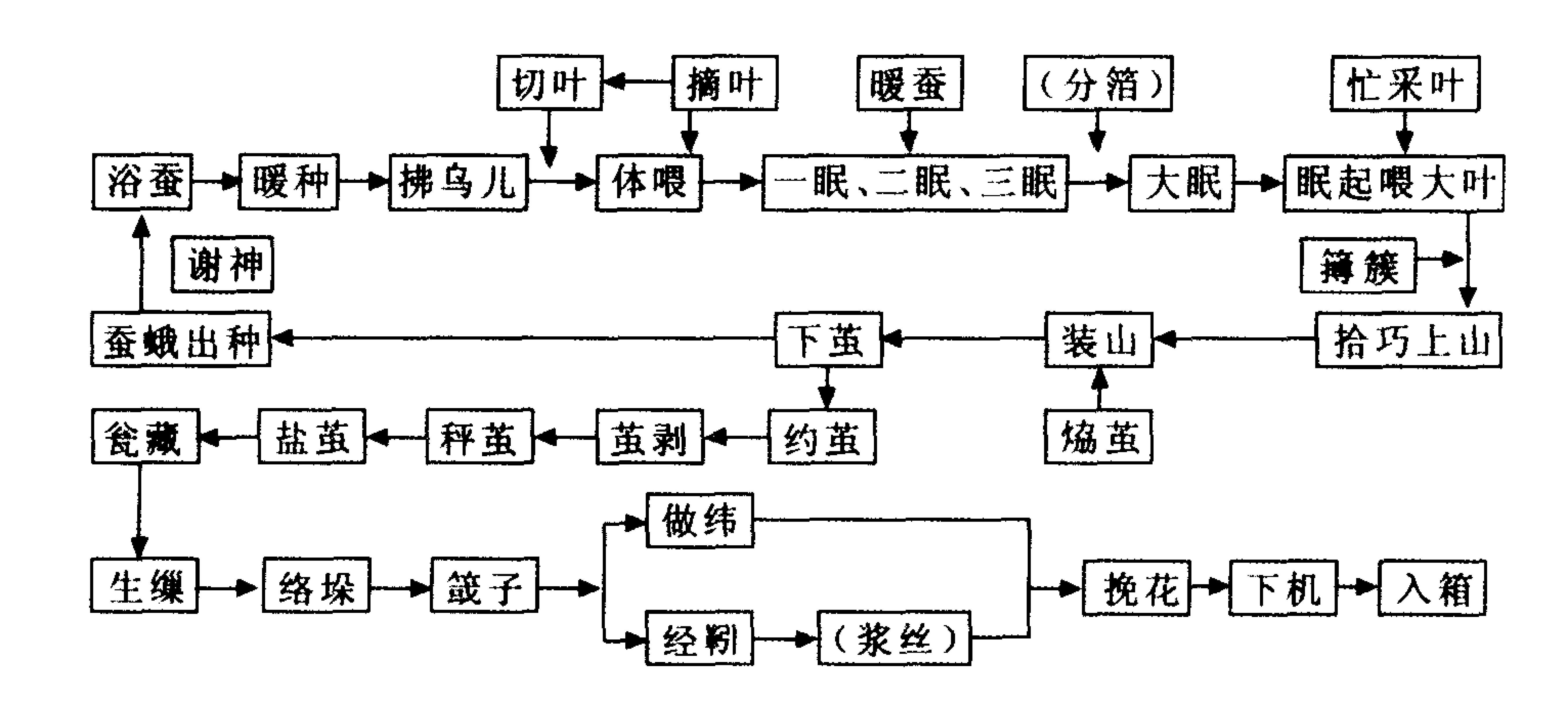
近代丝绸技术与传统体系的最大不同点还在于它已有了一整套系统的科研、教育、出版、管理机构。如中国第一个蚕业教育机构蚕学馆、杭州机织工业学堂、中国蚕丝公司等，都标志着中国丝绸科技队伍的壮大。[1]

[1] 《中国近代纺织史》编辑委员会：《中国近代纺织史》，中国纺织出版社1997年。

# 3 桑、蚕、茧

## ●《蚕织图》反映的流程

南宋绍兴初年，于潜县令楼璹创制最早最完整的《耕织图》。据其侄子楼钥《攻媿集》记载："伯父时为于潜县令，笃意民事，慨念农夫蚕妇之作苦，究访始末，为耕织二图。耕自浸种以至入仓凡二十一事，织自浴蚕以至剪帛凡二十四事，事为之图，系以五言诗一章，章八句，农桑之务，曲尽情状。"楼璹原图今已不存，南宋吴皇后题注本《蚕织图》乃是仿照楼璹原本所作（彩版一）。另外楼璹所作之诗亦传世，由此诗和图可知，《蚕织图》应是当时南方丝绸生产工艺流程的完整反映。[1]其中吴皇后的题注较之楼璹之诗更为详细，我们可将画中注明的过程列出框图。




瓮藏以前，属于桑、蚕、茧生产，现划入农业系统。瓮藏以后属缫、织生产部分，现属工业系统。

## ●栽桑

野生桑在中国的分布很广，种类也多。目前调查发现新疆、西藏、云贵川等地都有许多高龄的野生桑，分属于15个不同的种。这是我国蚕业起源的重要保证。

栽培之后的桑树品种称为栽培桑种，主要有鲁桑、白桑和荆桑三个系统，也有上千个不同的品种。鲁桑在汉以前起源于山东，是一个优秀的桑种，分布最广，现在江浙一带最为常见的湖桑系列品种就属于鲁桑系统。白桑与荆桑也是分布很广的桑种，但使用面较鲁桑为窄。

家蚕以桑叶为食，但有时不够，亦能食柘叶，因此，古人常将"桑柘"连称。还有野蚕因食柞叶、樗叶、柳叶等而分别被称为柞蚕、樗蚕、柳蚕等。

桑树的繁殖有多种方法。最为古老的应当是播种法，直接播种，待其发芽后再移栽。扦插法是将桑枝剪下插于土中成活，压条法是将桑枝压在土中，让其生根后再剪断与母树的连接。还有一种嫁接法，它的方法是将叶质优良的桑枝嫁接到

[1] 赵丰：《〈蚕织图〉的版本及所见南宋蚕织技术》，《农业考古》1986年第1期。

生命力强的桑根上，所得为一新生命，故亦列入繁殖之法中。

桑树栽培，要点很多，但外表明显者为树型养成。桑树树型历来分为乔木和地桑两种，前者高大，后者低矮。早期北方地区的栽桑业中多用前者，后来在江南则多用后者。

**●蚕种**

在动物分类学中，家蚕仅有一个种称。但家蚕的品种却是不少，其中有化性和眠性的区别。化性是指家蚕在没有人为因素的条件下一年中孵化的次数，一般家蚕的化性有一化、二化乃至四化的。在南方，有各种多化性品种存在，而在北方，则以一化性或二化性品种为主。目前有人认为，家蚕的驯化可能就是从多化性向一化或二化性进化的。[1]眠性是指家蚕在幼虫阶段的脱皮次数，蚕的眠性一般以三眠、四眠为主，其中又以四眠居多。

蚕种培育是丝绸科技中一个至关重要的环节，古人为此付出了极大的心血，也取得了很大的成就。其中最著名的就是杂交育种技术。据明宋应星《天工开物》介绍：当时已经进行过早雄配晚雌、白雄配黄雌的杂交试验，并能"幻出嘉种"。这较西方发现孟德尔杂交规律早了数百年，这充分说明了我国劳动人民的智慧，但可惜未能进一步予以研究和应用。

**●养蚕**

养蚕的全过程始自浴种，终于上簇结茧。寒冬之际，铺蚕种于大雪之中，历一日，再沃以牛溲。这次浴种的目的是让蚕种经冻历毒，杀其子无力者，所剩的都是健康的蚕种了。第二次是在养蚕之前，或浴于盆，或浴于川，只是为了消毒和洁净。催青又称暖种，是蚕卵孵化的过程。一可由人体体温加热，或置于被窝，或置于体内，故又称"抱产"。二可由糠火温之。蚕儿孵化之后要收蚁，即收取初生的小蚕，其肤色青黑，俗称蚁蚕，又称乌儿。收蚁亦有两法，早期用茸毛状物如荻花、鹅毛等掸扫，故吴皇后称"拂乌儿"。后期用诱导法，用桑叶引之，蚁蚕闻香自然爬上，便与卵壳分离。此法不会损伤蚁蚕。

接着便是饲蚕阶段。这阶段时间虽长，约需20多天，但其中主要任务是喂叶，要掌握的重要问题是桑叶供给和温湿度调节。尤其是后者，在江南地区更为重要，古人蚕室用火，室中放一火炉，升温，去湿，可以对付多雨的春寒。

蚕熟之后就要吐丝上簇，又称为上山。蚕簇通常用蒿草或稻草结成。上簇时先将早熟之蚕拾于簇上使之早吐早结，称为"拾巧上山"。此时亦需火盆加温，宋应星《天工开物》称之为"出口干"工艺，即使蚕吐丝迅速，且茧丝马上干燥，减弱胶着程度，改善解舒性能。

**●贮茧**

在常温下，采茧七八日后蚕蛹即会化蛾。若要延长缫丝的期限，必须采用专

[1] 蒋猷龙：《家蚕的起源与分化》，江苏科技出版社1979年。

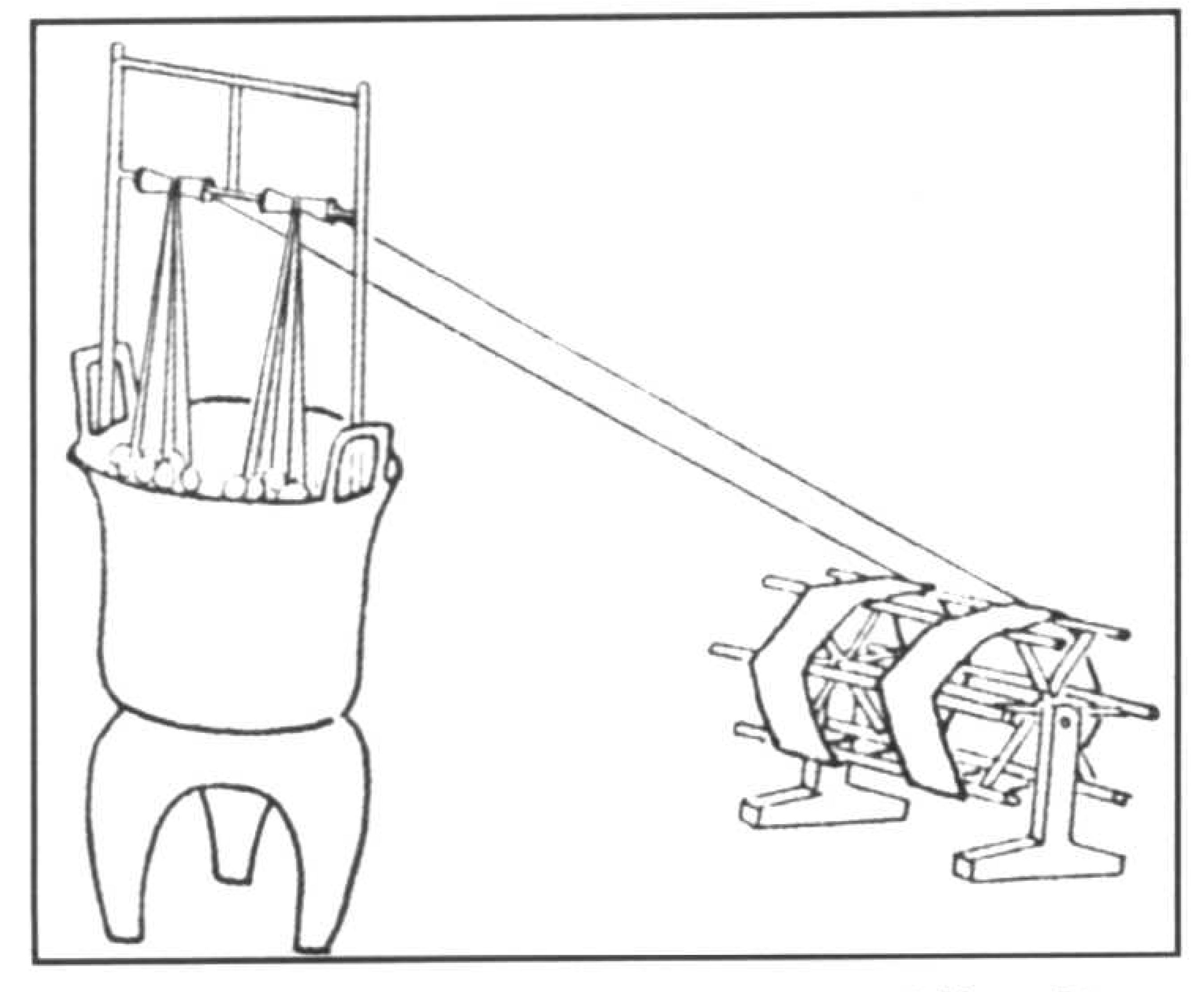




图 1-1　青铜手摇缫丝具“壬茧”甗

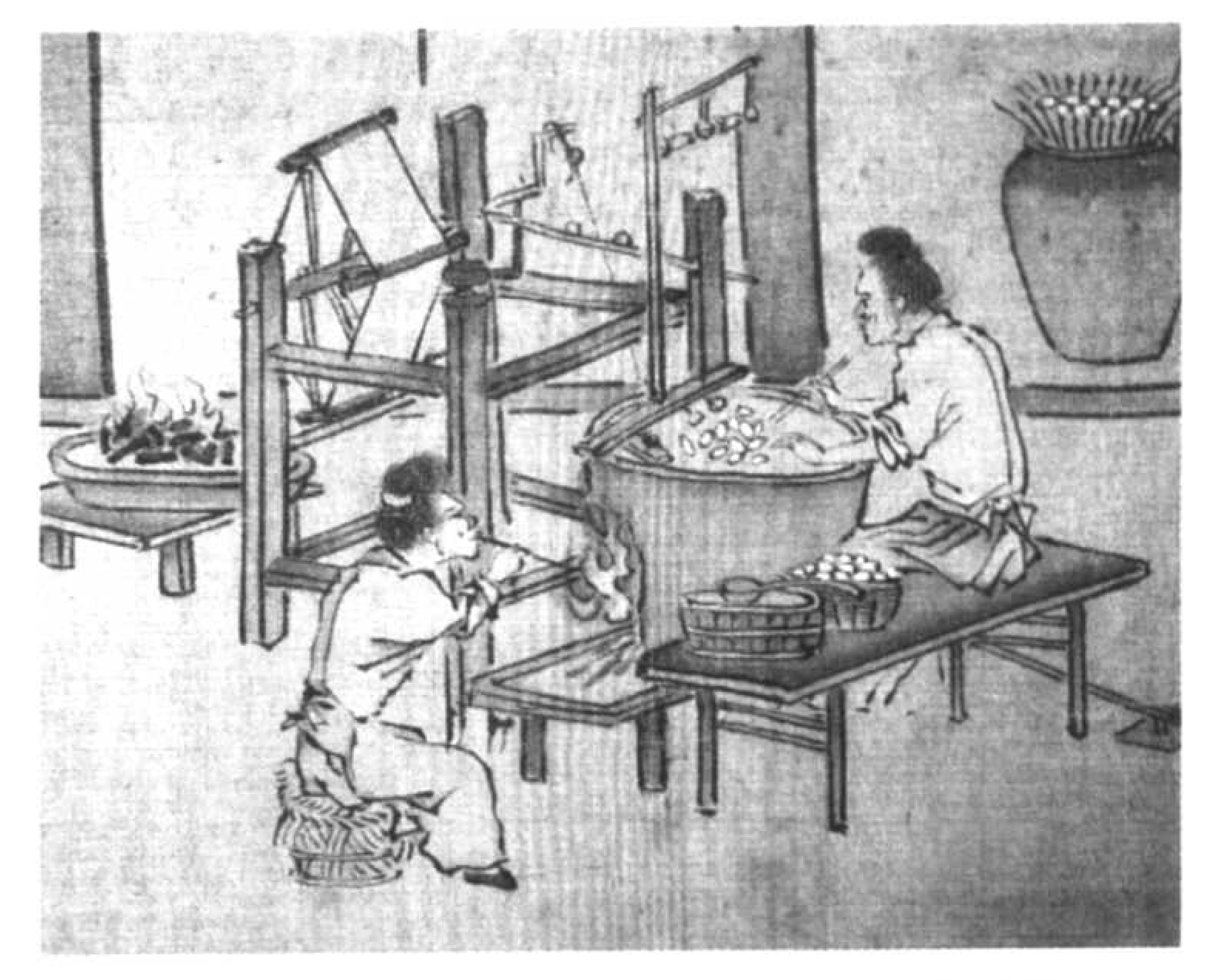


图 1-2　传南宋梁楷《蚕织图》中的脚踏缫丝车

门的方法杀蛹贮茧。我国在汉代前有晒茧法，即利用太阳能将蛹杀死。后来采用盐浥法，用盐杀蛹，获得的茧丝质量也有所改善。元代有笼蒸之法，利用热能杀蛹。清代开始出现烘茧，此法效率高，直到今天还在使用，但对茧子损伤亦较大。

## 4　丝线的形成与加工

### ●缫丝车

一头蚕吐丝可得一粒茧子，一粒茧子从头至尾可以抽出一根长约800～1000m的茧丝，若干根茧丝同时抽出并利用丝胶粘着在一起，这就是缫丝，缫得的丝线称为生丝。

缫丝技术应该在新石器时代就已出现。钱山漾出土的绢片丝纤维呈平直状，无加捻，应为缫丝所得。商周时代曾留下一件“壬薾（茧）”甗，其中的“茧”字乃是缫丝过程的形象描绘。故可推知这一青铜甗就是当时的缫丝釜，可以加热缫丝汤。茧丝从热汤中的茧子抽出，合并后绕于轮状的“壬”上，这是一种手绕或手摇式缫丝工具（图 1-1）。至今在湖南湘西、甘肃天水以及东南亚如越南、柬埔寨等地仍见使用。

脚踏缫丝车直到唐宋之际才出现。这首见于北宋秦观《蚕书》中的记载，又在吴皇后题注本《蚕织图》和传为梁楷作的《蚕织图》中得到形象的证实。很显然，这种缫车与近代杭嘉湖地区保存的丝车无大区别：丝车有架，架以承簨，簨靠一脚踏曲柄连杆机构带动。车上还出现了络绞机构：“当车床左足之上，连柄长寸半，匽柄为鼓，鼓生其寅以受环绳，绳应车运，如环无端，鼓应以旋。鼓上为鱼，鱼半出鼓，其生之中，建柄半寸，上承添梯。”添梯即今之络绞杆，有了这个机构，则丝线就不会固定地绕于一条直线上了（图 1-2）。

### ●生丝的规格

《诗经·召南·羔羊》云：“素丝五緫”，按《诗传名物集览》的解释，“緫”是一种表示丝线规格的名称：“蚕之所吐为忽，十忽为丝，五丝为緎，十丝为升，二十丝为緫，四十丝为纪，八十丝为緵。”其实，这里的忽是指一根茧丝，丝则为一根生丝，“十忽为丝”说明当时的生丝规格应是十粒茧的定粒缫产物，而五丝、十丝可能就是丝线的规格或是生丝的数量了。

对照出土文物来看，商周时期的生丝粗细有所不同，若是分析其定粒茧数也能发现其并不一致，但多在10～50之间。或许，十忽为丝仅是一种皇家作坊的高档要求，在民间并不十分重视。但到了元明清时期，这一点就不那么随便了。元代《农桑辑要》引《士农必用》说，缫丝时将清丝“约十五丝之上，（黄丝粗减茧数），总为一处，穿过钱眼”，即15粒茧的定缫。到清代卫杰《蚕桑萃编》云：“茧五六个或七八个合成清丝一缕为七茧丝，其丝细品高；十一二个合成一缕为中匀丝，其丝肥而品略次；若以十八九个合成一缕则粗而下矣。”当时著名的南浔辑里湖丝其实都是七茧之丝。今天的机器缫丝也以七八粒为主，得到20/22旦尼尔的生丝。

## ●打绵线

若将次下茧等无法用于缫丝的丝纤维抽去，采用纺纱的方法纺成可供织造的纱线的过程就是打绵线，打成的绵线主要用于织绵䌷。

打绵线用的是纺专。纺专由纺轮和带有定捻机构的捻杆组成，十分简单。出现甚早，通用于麻纺织和丝纺织。《诗经·小雅·斯干》：“乃生女子，……载弄之瓦。”其中的瓦就是纺专。纺专的形式后世一直沿用，但型制稍有变化，即用铜钱代替了纺轮，捻杆处再套以芦管，配合绵叉使用。卫杰《蚕桑萃编》对此记载得颇详细：“先将丝绵挂绵叉上，次以大指、二指、中指拈绵；向下抽扯，以右手大指、二指将左手抽出之绵拈而成线，如搓纸拈子一般。候线长尺余，然后将绵之下截缠绕在芦筒之上，线之上截缠绕坠梗螺纹之上，复以手拈之，自然将坠梗带动。坠梗愈旋转则愈下坠，线亦愈引愈长。候坠梗之地即解开螺纹上之绵线，缠绕芦筒。复以其余缠绕螺纹，仍用手拈之。候筒上绵线缠成大卷，再将筒取下，另换一筒，谓之打绵线。”

清代也有人使用脚踏纺车进行打绵线，但却少用手摇纺车者，其原因正如《蚕桑辑要》所指出：“丝绵芒长，力劲难扯，一手执茧，一手扯丝，必须用脚踏纺车方能成线。”

## ●捻丝合线

将单根丝线加捻称为捻丝，将捻后的丝合成股线称为合线。

捻丝合线在早期用纺专，到后来则均用纺车，其原型就是摇纬车和纺专的结合。这一结合约在汉魏时已经完成。安徽麻桥东吴墓中曾出土一个纺锭，木质黑漆，上有定捻刻槽，可资证明。到五代北宋时已有手摇多锭纺车的图像出现，同时也有脚踏多锭纺车的存在。但无论是哪一种纺车，其原理均与纺专相同，无非是用了轮绳进行加速或是将手的运动转移到脚上而已。手摇纺车一般可达二三锭，脚踏纺车则可多至三五锭，更多锭数的是大纺车，可达几十个锭子，主要用于丝、麻加捻，近代农村仍有所传，被称为捻丝车，遍布江、浙、川、鄂乃至新疆。合线则多用单锭，或先并丝后再加捻合成。

捻丝的方向有S捻和Z捻之分，两者又分别可称为左捻和右捻。加捻的程度可用捻度表示，即每cm长度中的加捻次数。多根S捻的丝线可以合成Z捻的股线，而多根Z捻的丝线可以合成S捻的股线，前者可以表示为S, nZ，后者可以表示为Z, nS。

捻丝可用于织制起绉织物，亦可以在特殊光泽需要时所用。合线则有多种用途，一种是造经，仍用于织造；另一种是合成各种各样的线，如花本线、旗脚线、横线、直线、滚头线、缝纫线（又有头扣、二扣、三扣、衣线等名）等，可用于编织、刺绣等。

用于织造的合股线除一般均匀加捻和合股外，还有一种龙抱柱线。清卫杰《蚕桑萃编》中提到线绉均以龙抱柱线织成："龙抱柱者，一根松而粗，一根细而紧。"这种线在明代已用于刺绣。另一种变化是采用两种色彩的丝线进行合线，现称花式线，如青黄相合或红蓝相合。这似乎是中亚的一个传统，最早出现在营盘出土的毛织纬锦上，但后来吐鲁番出土的唐代木纹绮和联珠大鹿纹锦上均可见这类合股线的应用。

## ●绒丝与劈丝

绒丝是粗而散、不加捻的丝线。宋代已有专门的绒线铺，即售此类丝线，通常用作花纬或绣线。绒丝的制作方法是先将生丝浸在清水中拍丝，并去除丝屑，分开粗细，然后进行练染。精练时要拍打，将丝打松打散，染成色彩，再用纬车进行并丝同时摇上纡管，通常是二根或三根一并。所得之丝为绒丝又称肥绒，具有较大的覆盖面，特多用于妆花或插纬织物。

劈丝是将一根丝绒再劈成几个部分，主要用于刺绣。沈寿《雪宧绣谱》曰："凡绒（刺绣之绒称为花绒）一绞大约三十根，凡一根必两绒，劈时分两绒。"一绒即为花绒的二分之一，更细者曰丝，为花绒之十二分之一。

## ●金银线

金银也是古代丝绸艺术中十分常用的材料，它往往起着点缀的作用，更显示出丝绸的高贵、豪华、绚丽。金银材料在丝绸艺术中一般要加工成片状或线状才能使用，由此产生片金（金箔、扁金）和捻金（圆金、金线）两种名称，银亦类似，只是较少使用。

金箔用于织物似乎很早。魏文帝曹丕曾评价蜀锦所用金箔，质量不佳，鲜卑亦不欢迎。新疆营盘魏晋时期墓葬中出土大量用金箔粘贴装饰服装的实例，或证明金箔之用于丝织始于粘贴。据《隋书》何稠传记载：当时波斯尝献金线锦袍，组织殊丽，上命何稠为之，稠锦既成，逾所献者。唐代已出土片金织物实物，捻金实物亦在同时出现，特别是法门寺地宫出土捻金织物之多，世所罕见。宋元之后，金银材料的使用就更广了。

从唐代出土的织物用金实例来看，早期的片金是用纯金打成金箔之后，切成片金，原封不动用于织物上。青海都兰出土的中国最早加金织物——龟甲纹织金锦带就是用此法制成的。金片较厚，宽1.2mm，无背衬，保存得十分完好。法门寺出土的晚唐捻金线直径仅0.1mm，可以看出其片金只有金箔而无背衬。直到辽代，我们所见的金箔依然如此，只是金箔打得更薄而无法保存完好。正是因为辽金元统治者十分喜爱加金织物，试图将金箔打得更薄而得到更大的面积，从而发明了增加背衬制作金箔的方法。

用于制作金箔的背衬通常有两种材质，一是动物类的皮膜，二是纤维素的纸张。动物皮膜是北方游牧民族的产物，即元虞集《道园学古录》称为“缕皮傅金”者。从出土的实物来看，用动物皮膜作背衬的金线大多用于典型的蒙元纳石失织金锦上，因此可证这是北方少数民族或波斯织工的传统（彩版二：a）。而最早用纸背者可能是敦煌藏经洞出土的一些缂丝（尚未验证），不过，元代的一些织金绫等织物也用了这类片金，说明纸背片金更可能是属于中原文化的产物。

制作片金线及捻金线的工艺今天只有南京的若干专业厂家能做了。其工序是先将小块金子夹在两张纸之间，慢慢将其锤打成金箔，然后，可以将其粘贴在竹制的纸张上，然后切割成片金线。从目前生产的水平估计，一克黄金大约可以被锤打成700平方米的金箔，切成1毫米宽的片金线700000米。如此得到的片金，表面有金光，同时牢而省料。捻金线的制作方法是：以丝线或棉线为芯，外围再将切好的片金以螺旋形绕于其上。

金也带有色彩，正如俗话所说的“金无足赤”。但人们为了追求金的色彩，便用背衬加色。当背衬为白色绵纸时，片金成为白金色；当衬纸上涂以红色（有时为珊瑚粉）粘合剂时，片金就呈赤金色；有时也衬黄纸，则成为黄金色。

银线的制作方法一如金线。银色亦称白金。

### ●孔雀羽

孔雀羽呈翠绿、墨绿色，并莹莹闪光，具有极佳的装饰效果，故在明代起用于织造和刺绣，并盛于清代。清叶梦珠《阅世编》卷八说：“昔年花缎惟丝织成，华者加以锦绣，而所织之锦大率皆金缕为之，取其光耀而已。今有孔雀毛织入缎内，名曰毛锦，花更华丽。每匹不过十二尺，值银五十余两。”

孔雀羽的加捻合线须十分小心，一般采用手捻。《红楼梦》中提到晴雯补俄罗斯进口的雀金裘时用的孔雀羽线是边捻边补的。补完之后，再用小牙刷剔出绒毛，就变得闪闪发光了。

## 5 织机的类型

### ●多种多样的原始腰机

腰机最明显的特征是将织轴用腰背或腰带缚于织造者腰上，根据人的位置来控制经丝的张力，在经轴与织轴之间，没有固定距离的支架。腰机的种类相当多，有部分腰机尽管其织轴是缚于织造者腰上，但却有较完整的机架，我们把这类腰机称为踏板腰机，归在踏板织机一类。而大部分腰机没有完整的机架，依赖于提综杆开口，这就是我们所称的原始腰机（图1-3）。

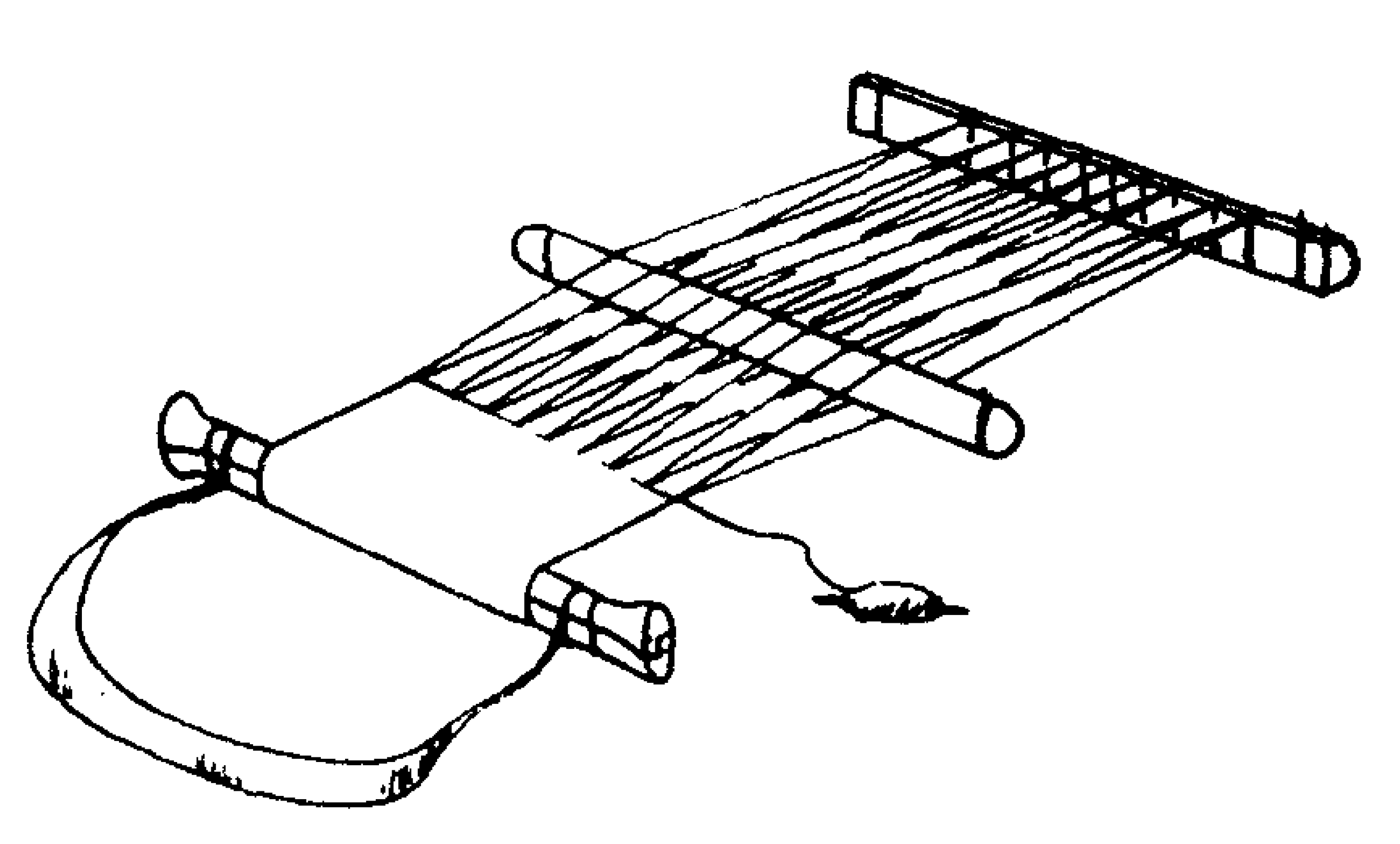


图1-3 良渚出土的原始腰机复原

在我国广大的新石器文化遗存中，均不同程度地出土过原始机具部件，如浙江河姆渡遗

址、河南磁山－裴李岗遗址、浙江杭州良渚文化遗址等等，但把这些原始机具部件定为原始腰机，实赖于近现代民族学的调查和比较研究。在我国广大的少数民族地区都保存了原始腰机的织造技术，所用机型有两类：一是以脚来固定经轴的足蹬腰机，二是利用简易的木架来固定经轴的悬轴腰机。

足蹬腰机在今日黎族、彝族等聚居地应用极广，云南晋宁石寨山出土汉代贮贝器上的人物形象亦可作为足蹬腰机的实例。悬轴腰机在目前少数民族中的使用亦极广，不过其型制略有不同，如云南崩龙族腰机的经轴被高高地悬在木结构房屋的上部；新疆维吾尔族腰机的经轴被固定在两根地桩上；云南文山苗族使用的腰机则有一专用于固定经轴的木架。这类悬轴腰机的经轴通常就要配有“胜花”或称“羊角”，即经轴两端的棘轮，它在织造过程中可以控制经丝的渐放。这类胜花的图案曾大量出现在新石器时代的彩陶、纺轮艺术上，或能说明悬轴腰机出现亦相当早。据宋兆麟和王孖两位先生的研究，浙江河姆渡出土的织机部件可以被复原为两种类型的原始腰机，可能正反映了新石器时代早期已是足蹬腰机和悬轴腰机并行的时期了。[1]

## ●双轴织机

汉刘向《列女传·鲁季敬姜传》有一段“敬姜说织”的文字：“文伯相鲁，敬姜谓之曰：吾语汝，治国之要尽在经矣。夫幅者，所以正曲枉也，不可不强，故幅可以为将；画者，所以均不均、服不服也，故画可以为正；物者，所以治芜与莫也，故物可以为都大夫；持交而不失、出入不绝者，梱也，梱可以为大行人也；推而往、引而来者，综也，综可以为关内之师；主多少之数者，均也，均可以为内使；服重任、行远道、正直而固者，轴也，轴可以为相；舒而无穷者，樀也，樀可以为三公。文伯再拜受教。”

在这段文字中，敬姜把治理国家比作织造时对经丝的处理，选用官员犹如使用织机上的部件，因此，这段文字其实也就是描述了一架当时的织机。据考证，幅即幅撑，画即筘，物是一种棕刷，梱是开口杆或挑花杆，综为综杆或综统，均乃分经木，轴为卷布轴，樀为经轴。根据这些机具，我们可以复原出一种水平式双轴织机（图1-4），称为双轴鲁机。[2]

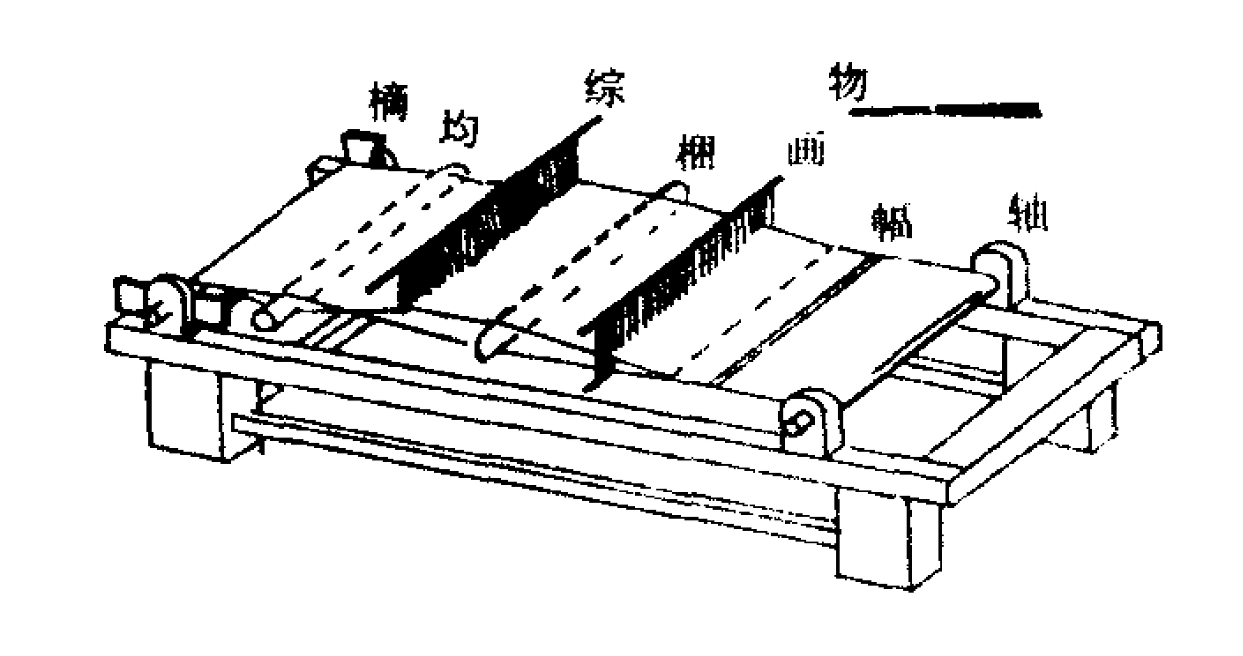


图 1-4　双轴鲁机复原

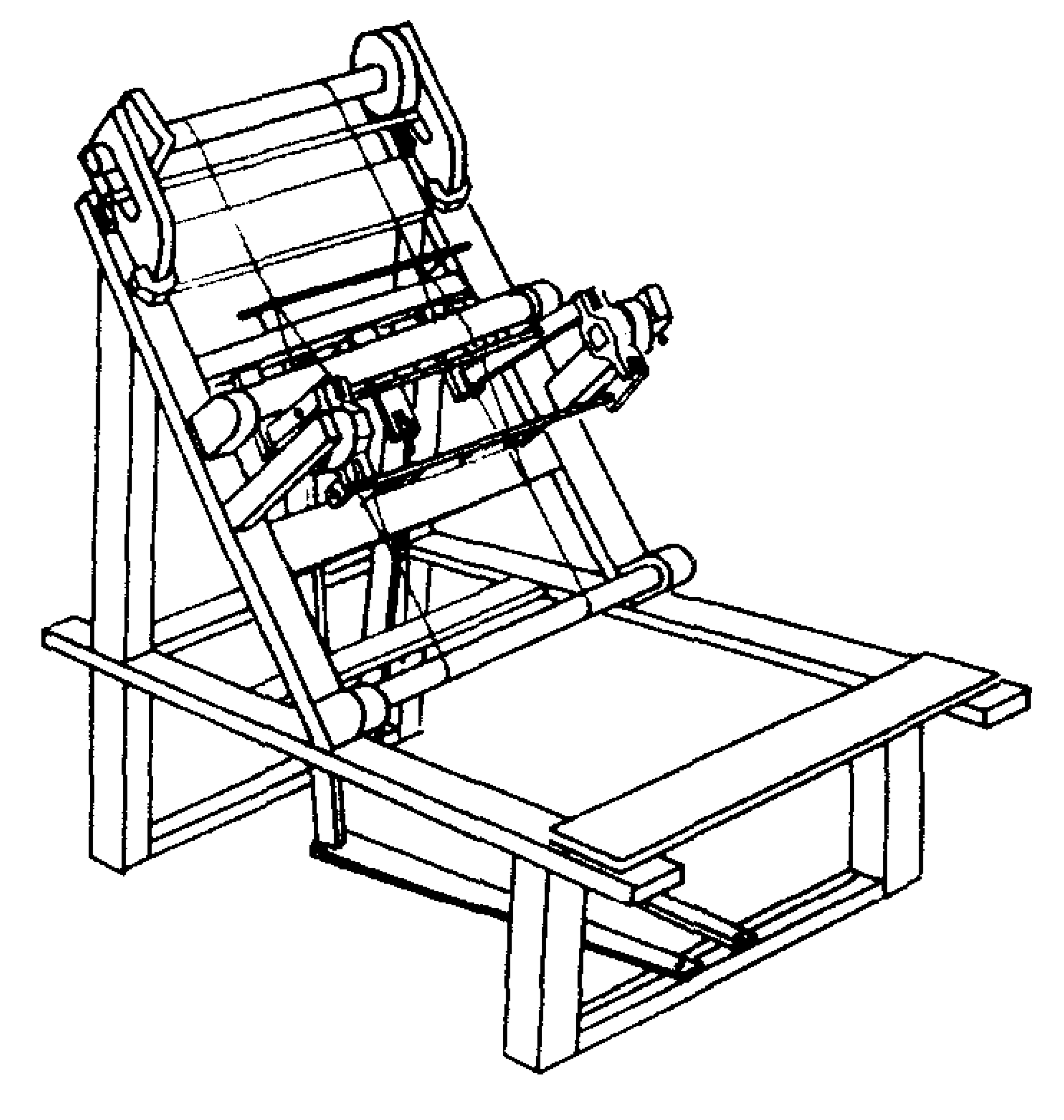
双轴机，在斯坦因发现的“传丝公主”画版上有所反映。

双轴织机用联接经轴和卷轴的机架取代了人的身体，故是一种介于原始腰机和踏板织机之间的织机类型。除水平式之外，还有垂直式，如近代仍用于织丝毯的织机就是一种垂直式双轴机。

## ●踏板斜织机

我国的踏板织机约出现在战国时期。《列子·汤问》中记载了一个纪昌学射

[1]　王孖：《八角星纹与史前织机》，《王孖与纺织考古》，香港艺纱堂／服饰出版 2001 年。
[2]　赵丰：《<姜敬说织>与双轴织机》，《中国科技史料》1991 年第 1 期。


图1-5　汉代踏板斜织机复原

的故事，说他"偃卧其妻之机下，以目承牵挺"，这牵挺可能就是踏脚板。但是，踏板织机的最早图像却较多地出现在东汉时期的画像石上，如山东滕县宏道院和龙阳店、嘉祥县武梁祠、肥城西北孝堂山郭巨祠、济宁晋阳山慈云寺、江苏沛县留皇城镇、铜山洪楼、泗洪曹庄、四川成都曾家包等地均有出土。特别是武梁祠、洪楼、曹庄等地发现的画象石织机上的踏脚板与综片的连接方法非常特殊，在织机的经面之下、中部偏上处似有两根相互垂直的短杆伸出，短杆通过柔性的绳索或刚性的木杆分别与两块踏脚板相连。从后世的踏板立机推测，这类斜织机应该采用了中轴装置，中轴上的一对成直角的短杆通过曲柄或绳子与两块踏脚板分别构成两副连杆机构。这一点似乎可在法国吉美博物馆所藏的一台东汉釉陶织机模型中得到更为明确的证实。这样，我们根据这台织机模型及汉画石上的织机图像复原了一台汉代的踏板斜织机[1]（图1-5）。从其原理来看，我们可以称其为中轴式踏板斜织机。

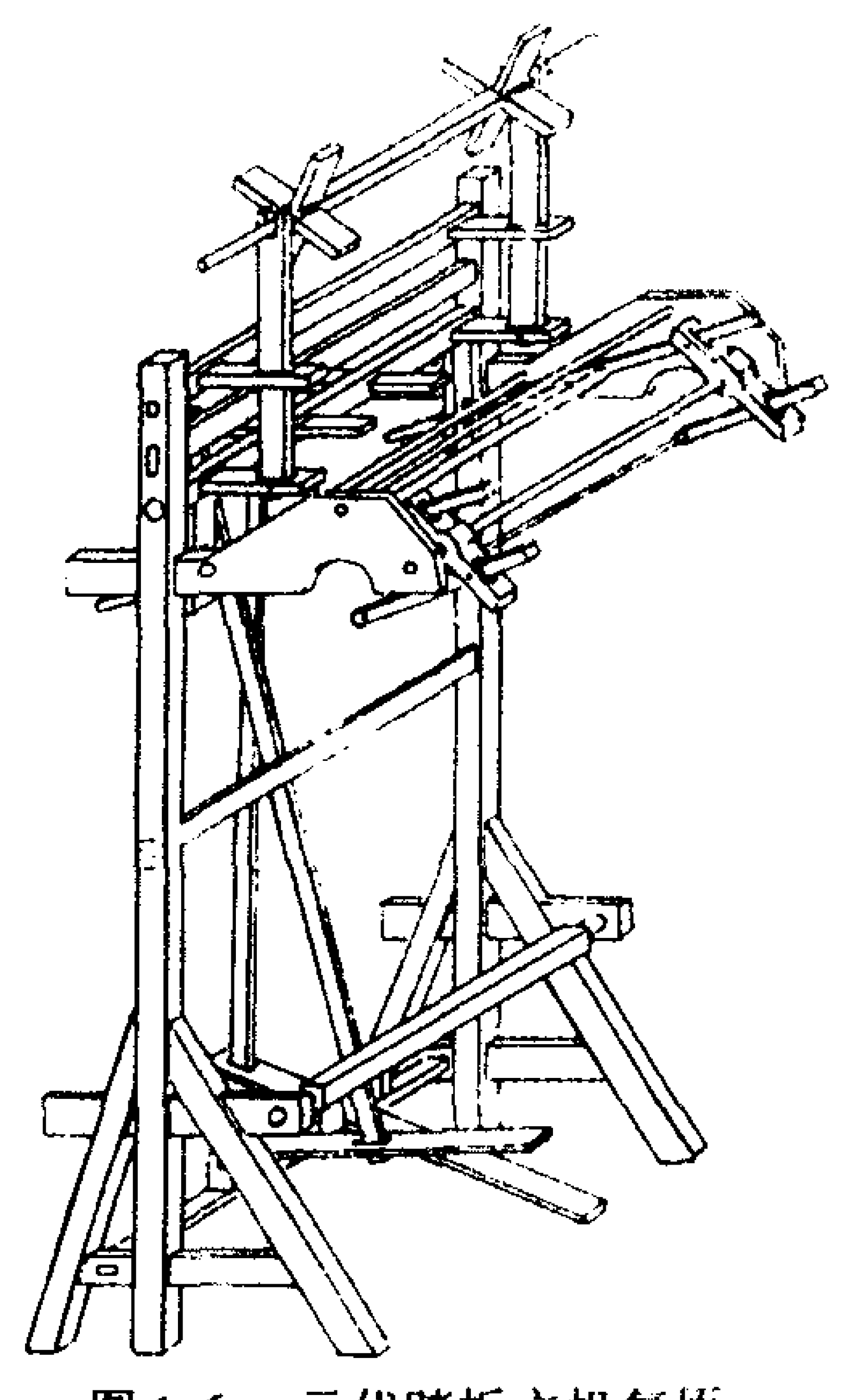
### ●踏板立机

踏板立机在元代《梓人遗制》中称为立机子，它比较接近于斜织机的中轴式斜织机，但又有所不同。

立机子的最早形象出现在甘肃敦煌莫高窟内时属五代的K98北壁《华严经变》图中，但在唐末敦煌文书中已出现了称为"立机"的棉织品名。此后，立机子的图像在山西高平开化寺北宋壁画、中国历史博物馆所藏明代《蚕宫图》中均可看到，但最详细的记载要数元代薛景石《梓人遗制》中的立机子了，我们根据文中的尺寸记载和图形例示可以作出其复原[2]（图1-6）。

### ●踏板卧机

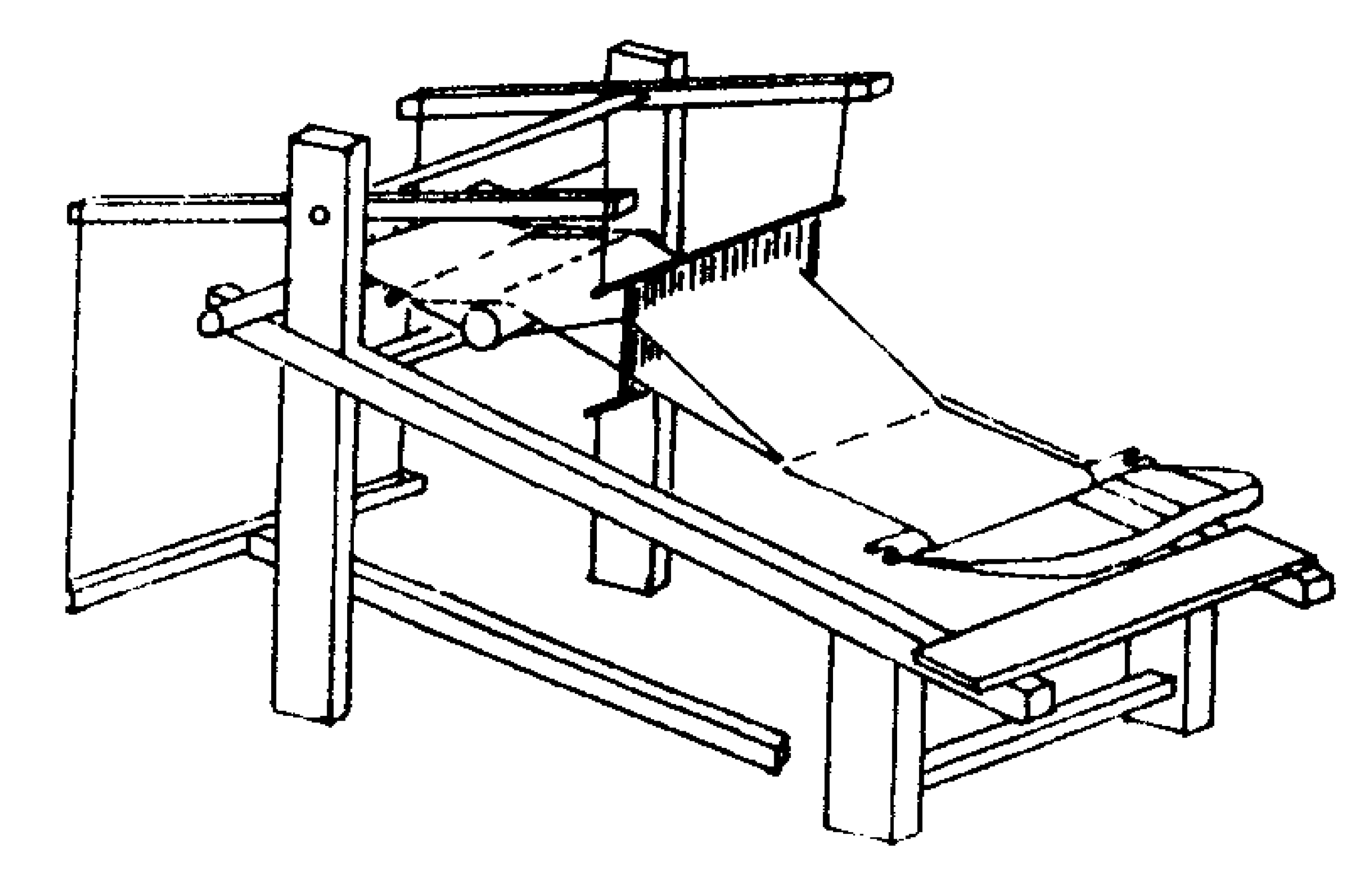
踏板卧机的基本特征是机身倾斜、单综单蹑、依靠腰部来控制张力。具体地，又可分为没有采用张力补偿装置的直提式卧机和采用了张力补偿装置的提压式卧机两类。在我国湖南瑶族地区使用的织机属于第一类直提式卧机。它由两根卧机身和两根脚柱组成机架，机架之外主要的开口部件就是一个架在直机身上的提综杠杆，中间是转轴，轴后一根短杆，通过绳索与脚相连，轴前两根短杆，提起一片综片。最简单的提压式卧机是湖南湘西土家族用的打花机，它也


图1-6　元代踏板立机复原

[1]　赵丰：《汉代踏板织机的复原研究》，《文物》1996年第5期。
[2]　赵丰：《踏板立机研究》，《自然科学史研究》1994年第2期。

有倾斜的卧机身，直机身在中，上有一对鸦儿木，一端连着脚踏杆，另一端连着综片开口，但开口机构中的最根本的区别就是采用了张力补偿装置，即在把脚踏杆与鸦儿木的后端相连时，中间还连有一根压经杆[1]（图 1-7）。

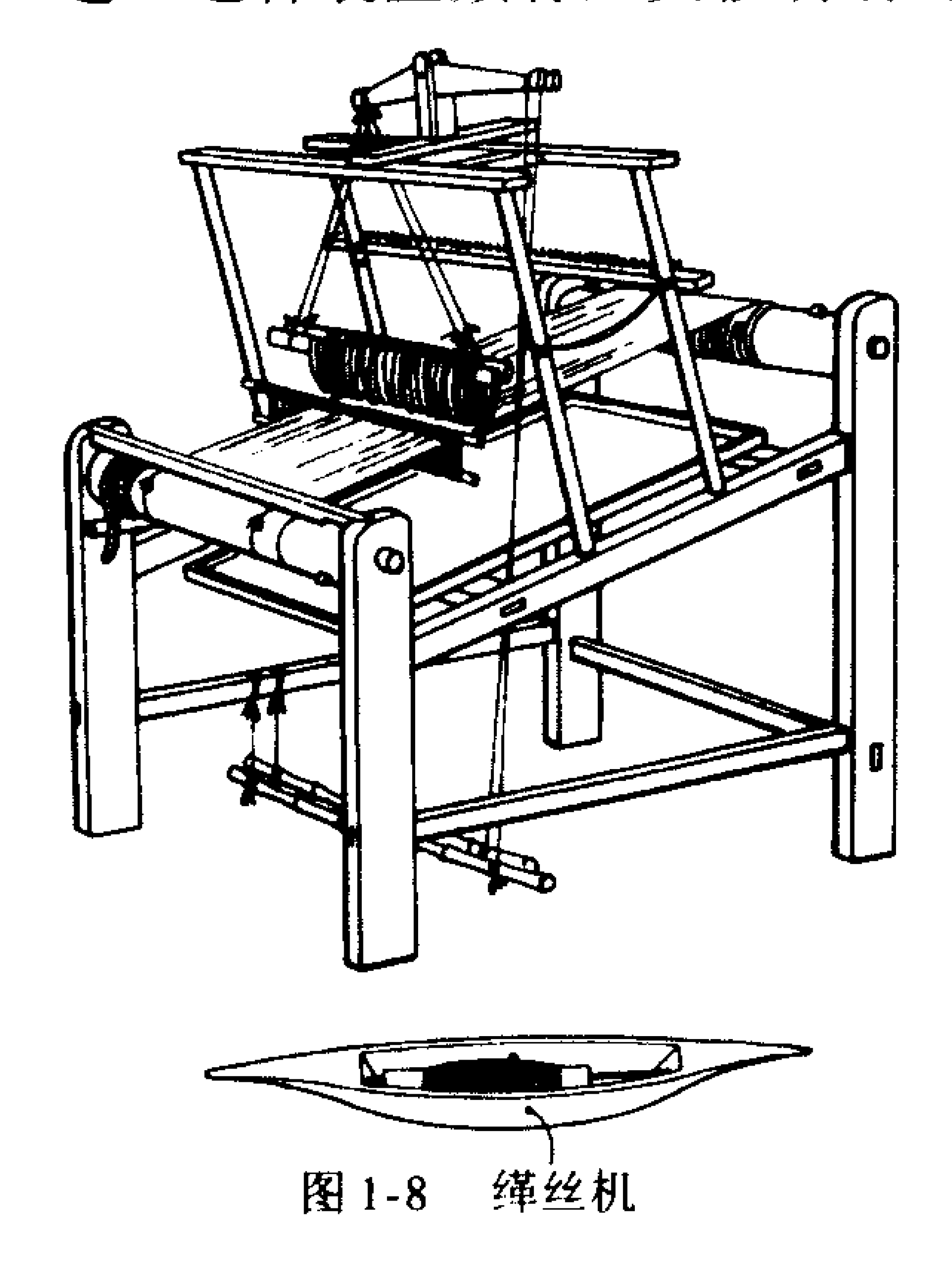
对于踏板卧机的最早形象描绘是在四川成都曾家包东汉墓的画像石上，而最为明确的记载是元代薛景石的《梓人遗制》。这类织机在民间一直还在使用，湖南浏阳夏布、陕西扶风棉布等均是用这类织机织造的。而且，这类织机在日本和韩国均有极广的分布。


图 1-7　湘西踏板卧机

## ●单动式双综双蹑机

从历代藏画看，自唐宋起，踏板织机较多采用双综式，即用两蹑分别控制两片综，两综分别开两种梭口，以织平纹织物。经面大体是水平状。传为南宋梁楷的《蚕织图》及元代程棨本《耕织图》中都绘有踏板双综机。两机型制基本一致，有一长一短两块踏板，长的脚踏板与一根长的鸦儿木相连，控制一片综，短的脚踏板与二根短的鸦儿木相连，控制另一片综。两组鸦儿木架在织机中间的机架上，这个机架相当于早期的“马头”处，但远比马头大。经面也不再象汉代斜织机那样倾斜，在织造处经面基本水平，而经轴位置稍高，中间用一压经木将经丝压低，亦是一种张力补偿机构。明代《便民图纂》中所绘织机与此相同。这种双综机是用踏脚板通过鸦儿木使综片向上提升而开口的，在开口时，两片综之间没有直接关系，是由踏脚板独立传动提升的。因此，我们把这种双综踏板机称为单动式双综机。

单动式双综机在继续使用。现存的绛丝机也属此类，不过，它的鸦儿木乃是横向安置（图 1-8）。在机架顶上，有一根与经线同向的轴，轴上安置两片与纬丝同向的鸦儿木，机下是两根与鸦儿木同向的踏脚杆，杆与鸦儿木在机边用绳相连。这种装置颇有些类似明清时提花机上的范子装置。


图 1-8　缂丝机

## ●互动式双综双蹑机

约于元、明之际，互动式双蹑双综机出现了。这种织机的特点是采用下压综开口，由两根踏脚板分别与两片综的下端相连，而在机顶用杠杆，其两端分别与两片综的上部相连。这样，当织工踏下一根踏脚板时，一片综就把一组经丝下压，与此同时，此综上部又拉着机顶的杠杆，使另一片综提升，形成一个较为清晰的开口。要开另一个梭口时，就踏下另一块踏脚板。这种开口机构十分简洁明了（图 1-9），在欧洲 12、13 世纪已十分流行。中国的素织机从单动式向互动的演变，可能

[1]　赵丰：《卧机的类型与传播》，《浙江丝绸工学院学报》1996 年第 4 期。

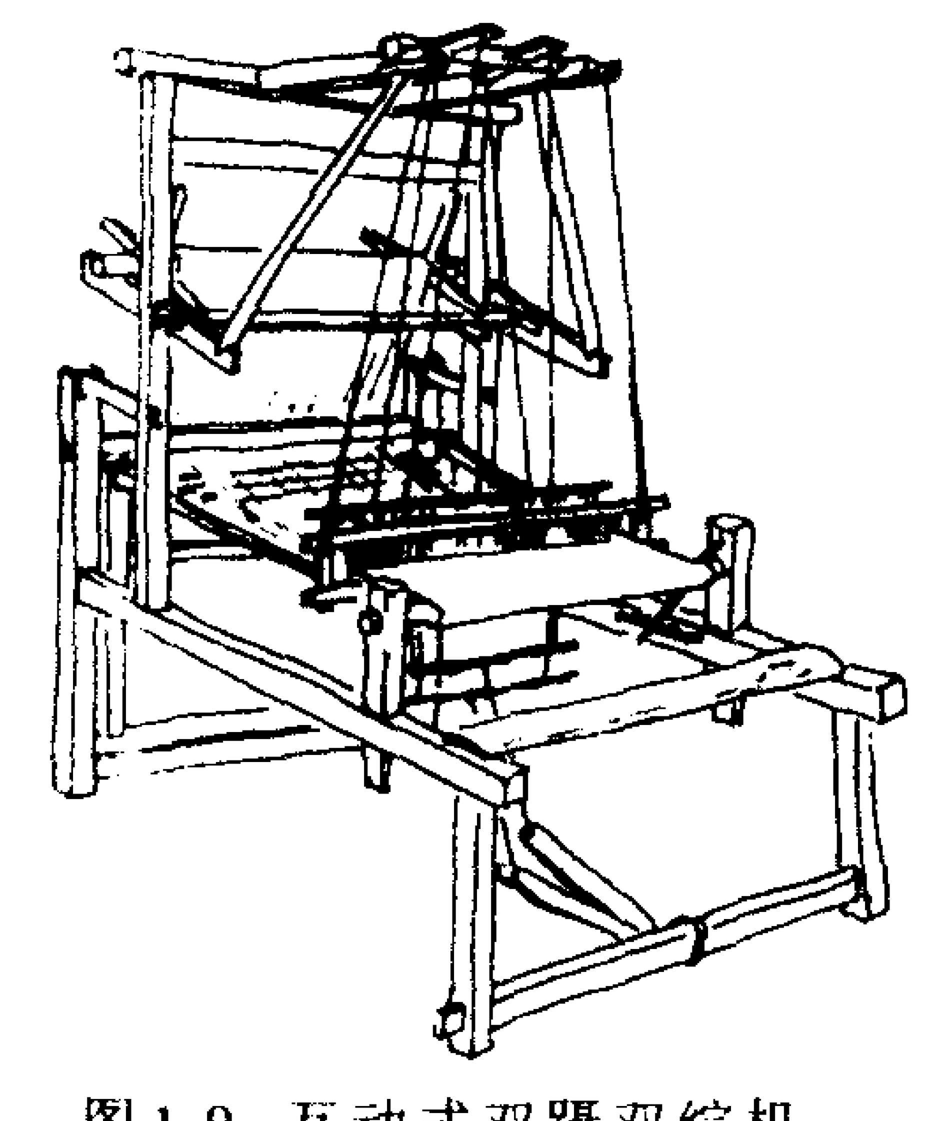


图1-9　互动式双蹑双综机

得益于13世纪东西文化交流的兴盛。我们现在能在民间看到的双综双蹑机，基本上就是这种型制。

### ●从挑花到提花

前述所有织机均可用挑花杆在其上挑织图案，尤其是原始腰机、斜织机和水平机，在历史上也确曾用于挑花织制显花织物。

挑花的方法有两种，一是挑一纬织一纬，这种方法必须要求织者胸有成竹；二是挑一个循环织一个循环，这种方法应用得普通一些。《西京杂记》载陈宝光妻用一百二十镊织散花绫，应该也是使用成批挑织的方法。

尽管成批挑织较之一挑一织来得合理，但它仍不能提高工效，因为挑花的信息无法长期贮存并反复利用。为了解决这一问题，古人们摸索出两条途径，由此而走向提花技术。一是将挑花杆“软”化，即用综线来代替挑花杆，这样演变成为多综式提花机；另一条道路是保持挑花杆挑好的规律不变，而寻求某一种关系把其中的规律反复地传递给经丝，这样就出现了花本式提花机（图1-10）。

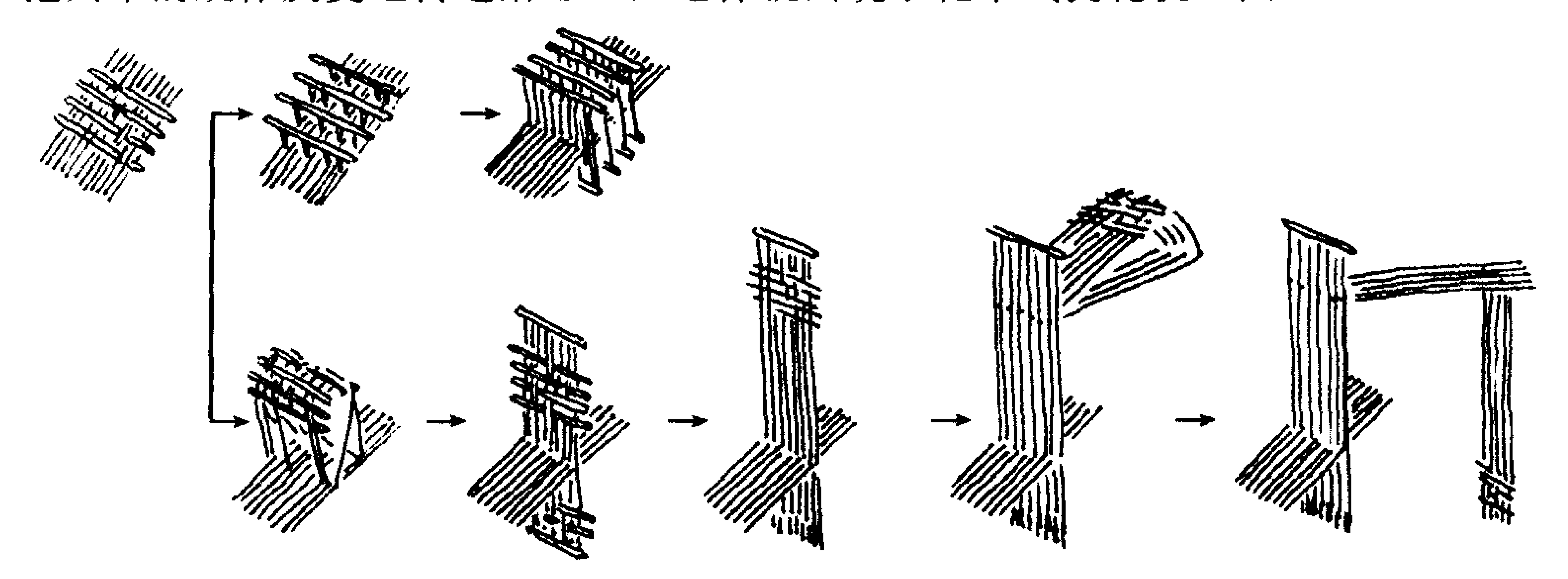


图1-10　提花原理发展示意图

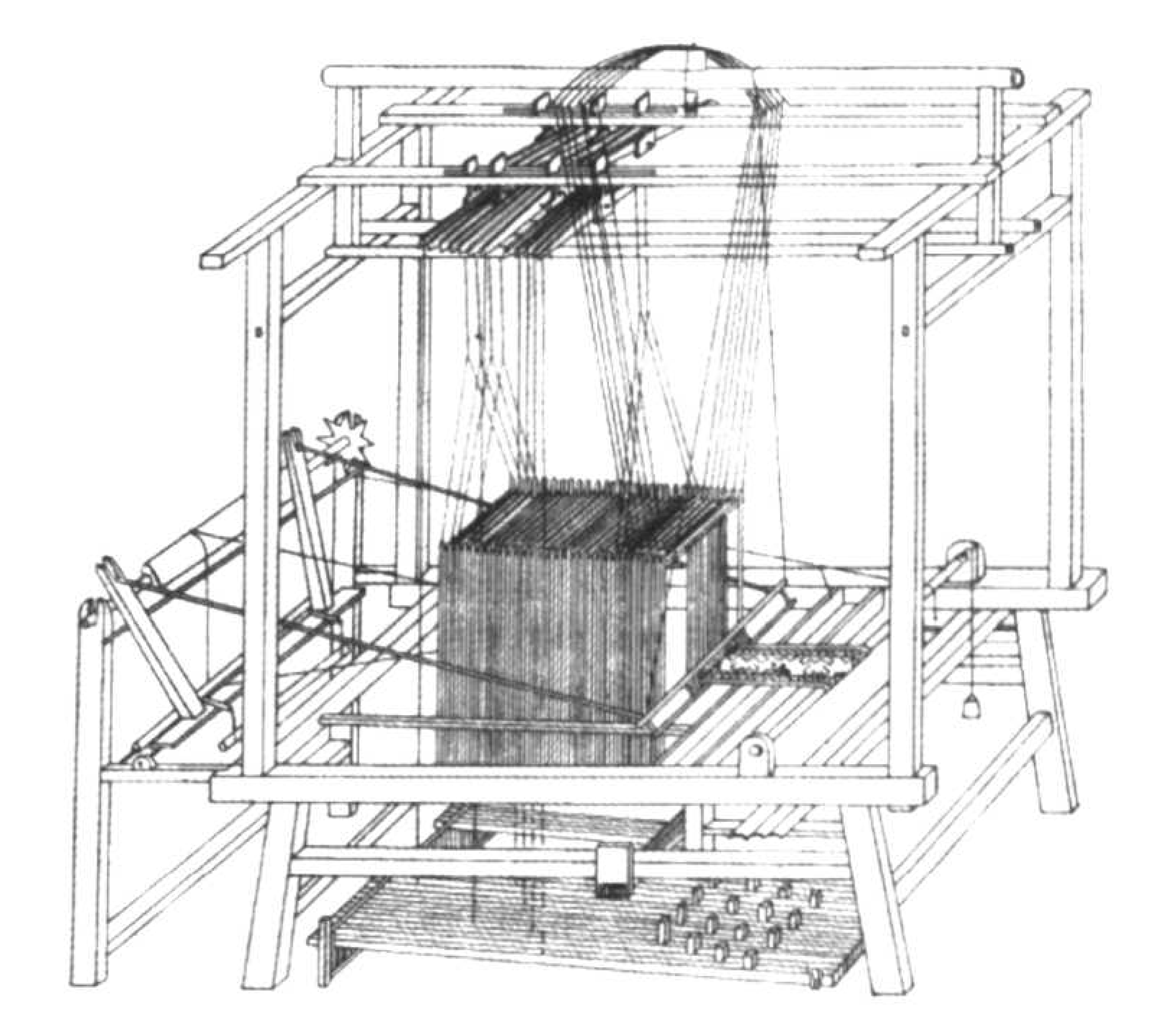
### ●多综式提花机

一般认为，汉代已出现了多综式提花机。可靠的证据来自《三国志·方技传》注：“旧绫机五十综者五十蹑，六十综者六十蹑。”三国时期说旧绫机显然就是汉代的情况，这种一蹑控制一综、蹑综数量相等的织机，应是踏板式多综提花机，今人称为多综多蹑机。[1]当然，在此以前应该还有手提多综提花机。

踏板多综机的机型至今仍可在四川双流县找到，称为丁桥织机。其实这是一种栏杆织机，在全国各地都有分布。其特征是用一蹑控制一综，综片数较多，但是幅度较狭，仅能织腰带而已。丁桥织机所用综有两种，一种是提综、又称范子，综眼上开口，踏板通过鸦儿木将范子提升；另一种是伏综，又称占子，是下开口的综眼，踏板直接拉动占子的下边框将综片压下，经丝也就压下，此占子由机顶的弓棚弹力回复。当然，丁桥织机不等于汉代的踏板多综机。我们知道，汉代尚无伏综的出现，其织物

[1]　胡玉端：《从丁桥织机看蜀锦织机的发展——关于多综多蹑织机的调查报告》，《中国纺织科学技术史资料》1980年总第1集。

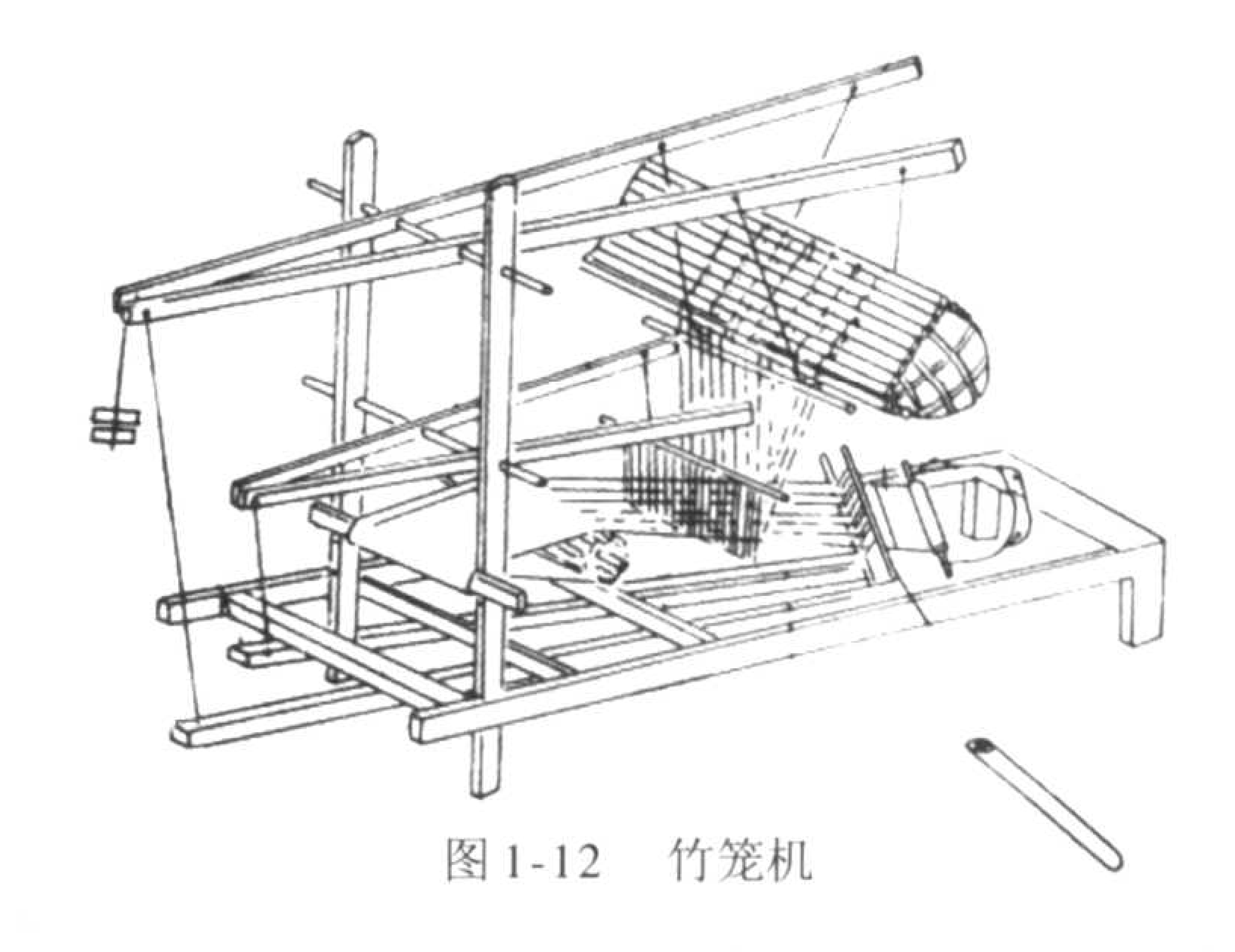
的幅宽也将远远大于丁桥织机上的幅宽。不过，其主要原理应该是相同的（图 1-11）。


图 1-11　踏板多综机

## ●竹编花本式提花机

挑花杆常用竹制，故而，由挑花发展而来的花本式提花机也首先采用竹编花本，这些竹编花本就被称为“篗”，约出现在汉代。

竹编花本机的型制在今日亦有遗存，广西、湖南、贵州境内保存颇多，当地一般称为竹笼机或猪笼机。其特点是一只挂在机上的大竹笼，竹笼上排列着100根左右的提花竹棍，与吊综绳结成花本。在提花开口时，它经历了以下步骤：凡是要提升的经丝穿入在竹棍之前的综线，不提升者则在竹棍之后，这样提花竹棍就把两组综线分开，然后，把竹笼上提，使经丝形成开口，再用压经板和开口竹管等工具使开口更加清晰。而作为花本的竹棍则移到竹笼的另一面排在最后，以作下一循环。这一原理十分科学[1]（图 1-12）。


图 1-12　竹笼机

竹笼机的型制虽在近代发现，但古代史料中亦能找到踪迹。东汉王逸《机妇赋》中所描述的那台提花机，应该就是竹编花本机。赋文如下：“胜复回转，剋象乾形。大匡淡泊，拟则川平。光为日月，盖取昭明。三轴列布，上法台星。两骥齐首，俨若将征。方员绮错，极妙穷奇。虫禽品兽，物有其宜。兔耳跧伏，若安若危。猛犬相守，窜身匿蹄。高楼双峙，下临清池。游鱼衔饵，瀺灂其陂。鹿卢并起，纤缴俱垂。宛若星图，屈伸推移，一往一来，匪劳匪疲。”文中的高楼、鹿卢均应是指提起竹编花本的装置，星图就是竹制花本。竹编花本机直到唐代仍在应用，故唐代施肩吾《江南织绫词》中有“女伴能来看新篗，鸳鸯正欲上新枝”之句。

## ●中亚纬锦织机

根据新疆及中亚地区出土的当地生产的平纹纬锦及斜纹纬锦来看，这些织锦的图案都在纬向循环、而未在经向循环。因此我们设想，织造这些中亚织锦的织机应该是一种只具有控制纬向循环装置而无控制经向循环能力的织机。我们称这种控制纬向循环的装置为 1-N 把吊系统，类似于今日提花机上的多把吊装置。但是，这种织机并无沿经向贮存纹样信息的能力，因此，在这类织机上仍使用挑花的方法进行提花，只是这种挑花方式并不如我们一般想象中的那么难。

这样的织机原型在伊朗的一个村子 Zilu 还能找到。它总体来说更象一台地毯织

[1]　刘伯茂：《竹笼机调查》，《中国纺织科学技术史资料》，1980 年总第 3 集。

机，置于地上，经面基本垂直，略有倾斜。织机的综线横置，挑花在织机的左侧进行，挑出的信息可以通过1-N把吊系统在纬向进行重复，挑花工每挑一纬，织工就将挑起的综线合拢提起，此时，相应的经丝也被提起，织工就可以织入相应的纬线。由于挑花的下一纬是在前一纬的基础上进行的，这样不致于挑花过于复杂。[1]这样的织机我们暂时称其为中亚纬锦机（图1-13）。

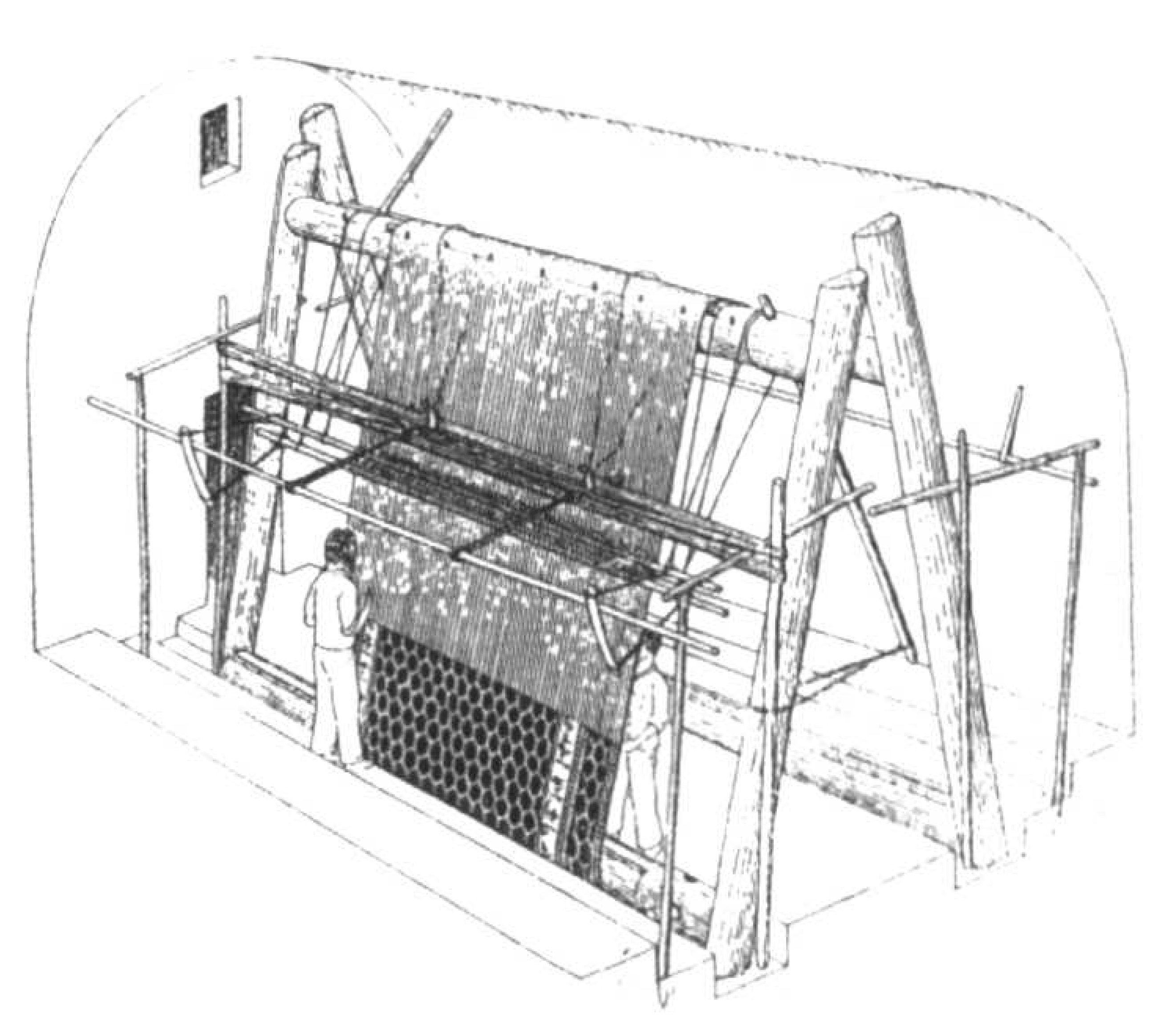


图1-13　中亚Zilu织机

由于织工在织造时要合拢提起综线，所以这类织机在西方也被称为束综机（Drawloom），这一词与中国的束综提花机相同，以致中西方长期为谁先发明了提花机进行争论。事实上，中国最早发明了能贮存提花信息在经向重复图案、但却无法控制其纬向循环的提花机，而西方早期的束综机只能使挑花图案在纬向循环、但不能贮存其经向循环。

## ●束综提花机

束综提花机是以线制花本为特征的提花机。它一方面是竹编花本机的直接变形，另一方面是将中亚纬锦机的1-N把吊系统与中国传统的花本相结合的产物。

束综提花机在初唐时出现。新疆吐鲁番出土的一件吉字对羊灯树锦是一件图案在一个门幅内左右对称、经向上下循环的织锦，可能已经是束综提花机出现的一个实例。而初唐时大量涌现的小团花纹锦，则是十分明确的带有1-N把吊装置束综提花机的产品。[2]元稹《织妇词》中描写荆州贡绫户“变缓撩机苦难织”也是指此。但其实物图像直至南宋才出现，黑龙江省博物馆所藏《蚕织图》中有一架绫机和中国历史博物馆藏《耕织图》中的罗机即属此类（图1-14）。这台束综提花机的机身平直，中间隆起花楼，花楼上高悬花本，一拉花小厮正用力地向一侧拉动花本，花本下连衢线，衢线穿过衢盘托住，下用衢脚使其垂悬于坑。花楼之前有两片地综，地综通过鸦儿木用踏脚板踏起。织机用筘，筘连叠助木以打纬。

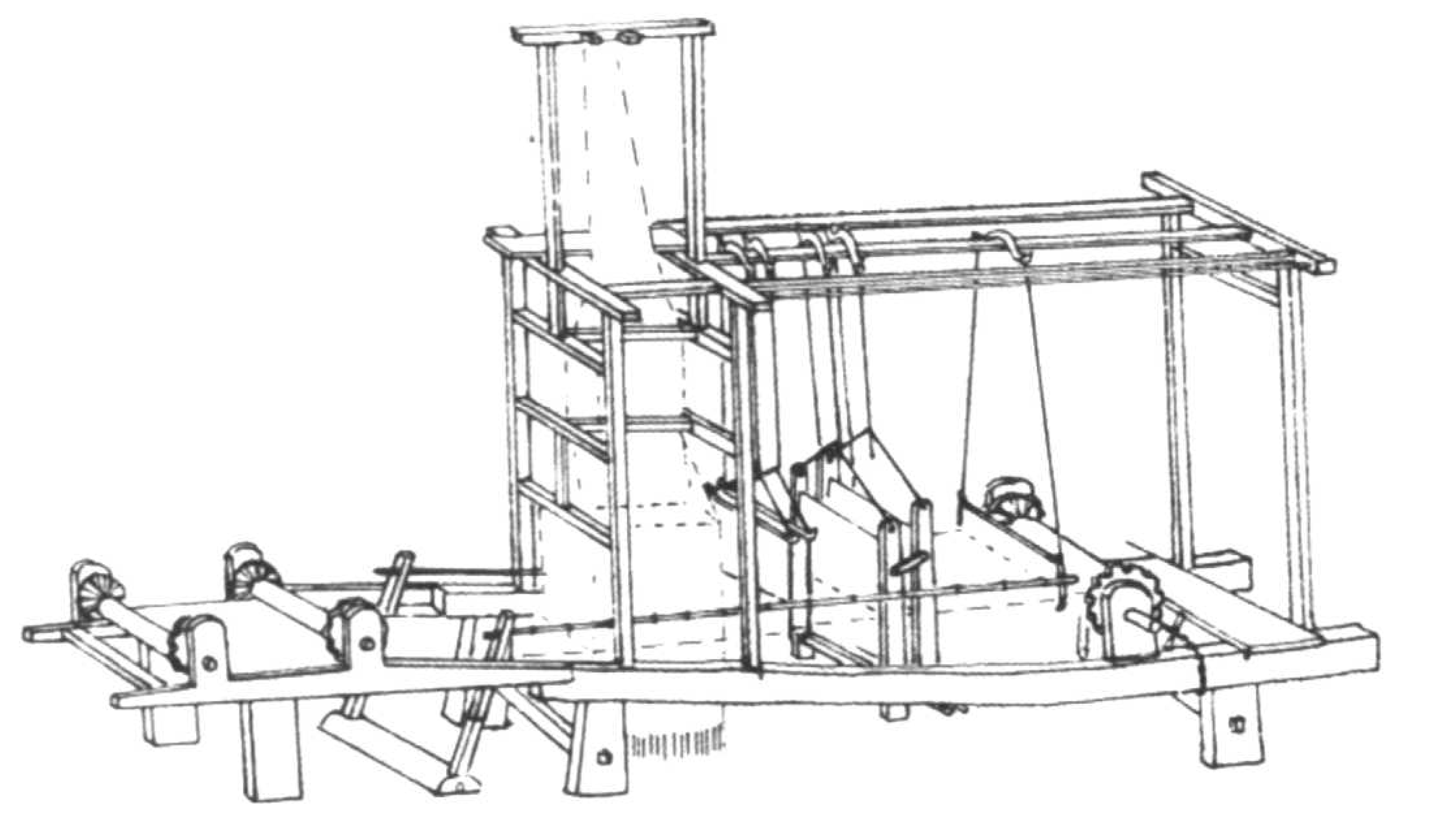


图1-14　宋人《耕织图》中的束综提花机

这种机身平直的线制花本提花机可称之为水平式小花楼提花机，主

[1] Jon Thompson and Hero Granger-Taylor, The Persian Zilu Loom of Meybod, *CIETA-Bulletin* 73, 1995-1996, pp.27-53.

[2] Zhao Feng, *Jin*, *taquete* and *samite* silks: The Evolution of Textiles Along the Silk Road, *China: Dawn of a Golden Age (200-750AD)*, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2004, pp.67-77.

要适宜于织制绫罗纱绸等轻薄型织物，是江南地区常见的提花机型。使用水平机架的原因是为了减轻叠助木的打筘力量，宋应星说“以其丝微细，防遇叠助之力”也正是指此。元代薛景石《梓人遗制》所载的华机子也是一种水平式提花机，它把机架尺寸和织机部件都描述得十分详细。

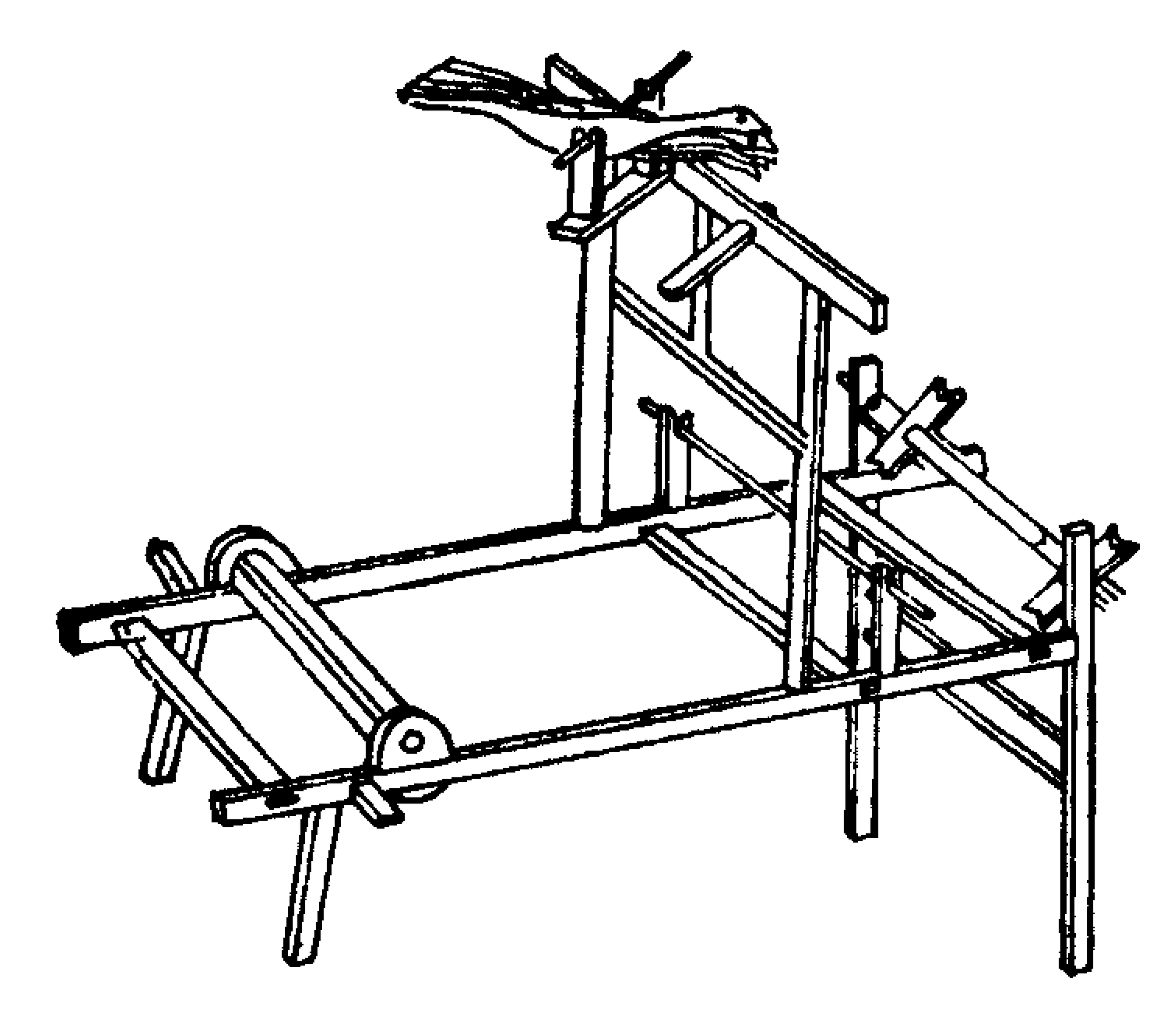
《天工开物》中记载的提花机属斜身式小花楼提花机：“凡花机通身度长一丈六尺。隆起花楼，中托衢盘，下垂衢脚。地气湿者，架棚二尺代之，提花小厮坐在花楼架上。机末以的杠卷丝，中用叠助木两枝，直穿二木，约四尺长，其尖插于筘两头。……其机式两接，一接平安，自花楼向另一接斜倚低下尺许，则叠助力雄。”显然，斜身的目的是为了提高打纬的叠助冲力。清代提花机的发展，有一个显著特点是机身倾斜度增加。

束综提花机的发展顶峰是大花楼机，南京摹本缎机和妆花机即属此类。其特点是花本大而呈环形，亦可以看作是花本再一次从衢线中分离出来的结果。其花纹循环可以极大，织出象龙袍一类的袍料，循环达十余米。拉花时拉花工坐在机中间往后拉。机身形式通常亦为斜身式。[1]至于提花机所用地综片数则由织物品种而定，二、五、八片不等，综片包括提综和伏综两种，根据不同品种选用。

## ●罗机

罗机专织绞经织物，在普通的织机上使用特殊的起绞装置就成了罗机。可分为两种，一种专织无固定绞组罗，一种专织有固定绞组罗。

织制四经绞经罗专用的罗机子直到元代才有记载。《梓人遗制》中有罗机的专门描绘。总的看来，它的机架与普通织机并无太大区别，滕子、卷轴、高梁木、提综的鸦儿木等一应俱有，较有特色的就是砍刀、文杆、泛扇椿子三件（图1-15）。


图1-15　《梓人遗制》中罗织机

砍刀是古老的打纬工具，在丝织技术发展到一定水平后，多用筘来打纬，但罗机使用砍刀说明所织的罗无法使用筘，这正是四经绞罗织制技术的特征。文杆是挑纹之杆，即是挑花棒，这向我们暗示，中国古代的四经绞罗很可能就是使用挑花的方法来显花的。泛扇子即是绞综，《梓人遗制》说：“或素，不用泛扇子。”可见泛扇子是一种起绞装置，不过，它的起绞综线没有画出，起绞原理也就不甚明了。但有不少学者探讨过这种绞综的可能性，是一种简单而自由的形式。

唐宋之后，有固定绞组罗发展很快，同时出现的是对偶式绞综，在《梓人遗制》中被称为白踏椿子。整个绞综由两个综框构成，综框间有一活动连杆将其连接，两综框可以各自在连杆控制范围内上下运动，每一综框各有一片基综和一片半综组成，完全对称的两综框才组成一个完整的绞综，故被人们称为对偶式绞综。其型制与目前已较少用的马鞍型综相类似，区别在于对偶式绞综用上半综，马鞍形绞综用下半综。

[1]　范金民、金文：《江南丝织史》，农业出版社1993年。

如罗需要提花，除用挑花织制之外，也可以在罗机上装上提花装置。这种装置可以是多综式的，也可以花本式的。从实物来看，唐代之前的罗多用多综式提花装置，而唐以后则多用束综提花装置。

### ●绒织机

织制绒圈锦所用的织机应该与织制普通汉锦的织机相似，只是对用经丝量较大的绒经和普通地经设置不同的经轴，称为双经轴（图1-16）。

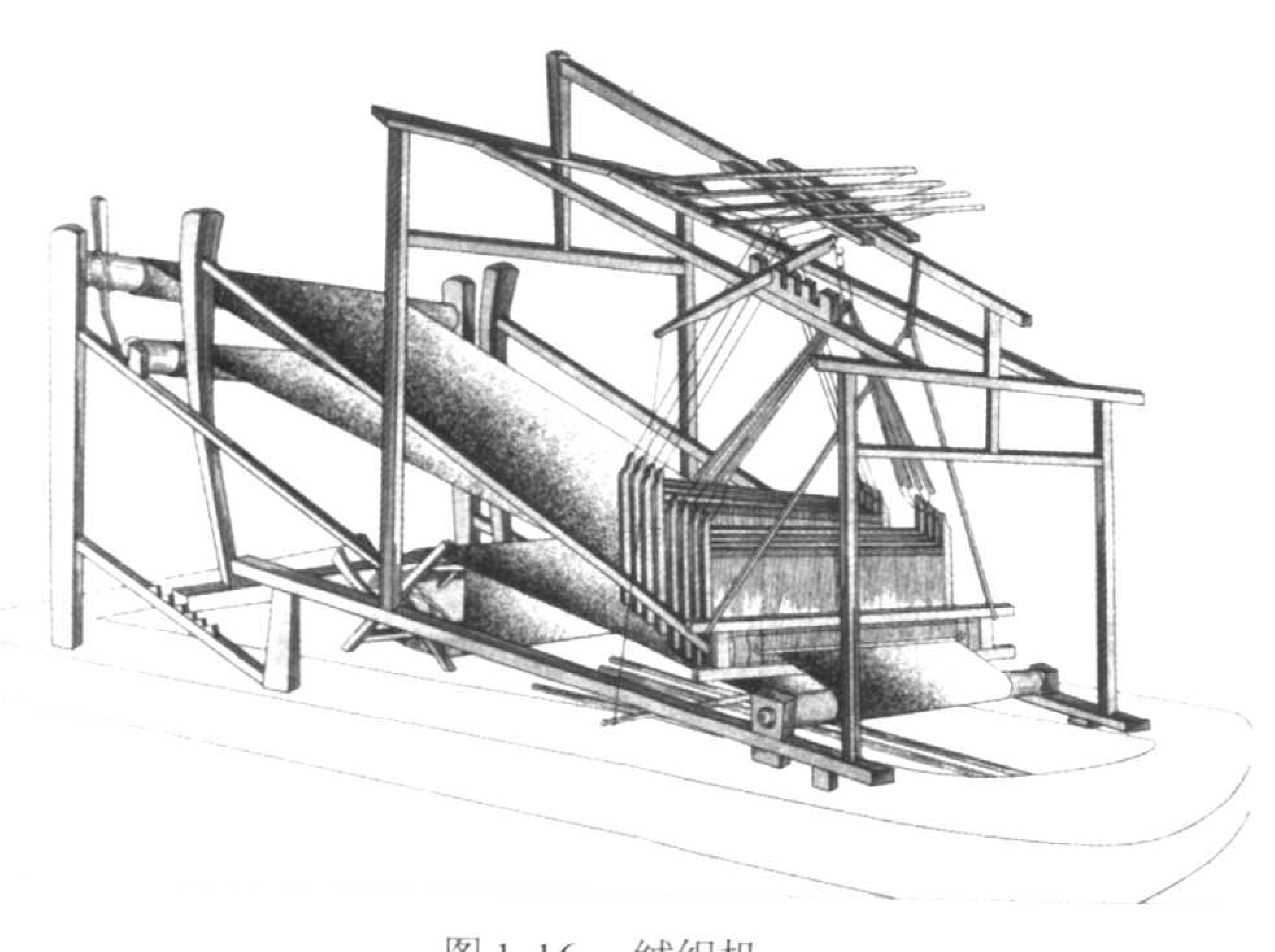


图1-16　绒织机

织素绒如漳绒之类的织机只要双经轴即可，但织提花绒如漳缎之类则必须用带花楼的绒织机，绒织机上最有特征的部分是起绒杆和送经装置。起绒杆使织物形成绒圈，它先以假织的形式被织入织物，然后抽出就形成绒圈，或经割绒后取出则成绒毛。起绒杆通常由细铁丝或细竹杆制成，较织物幅宽稍长。绒经的送经装置是在织机后排放的塔形筒子架，架上安置层层筒子，每根绒经都由筒子上直接引出，这样，每根绒经均可随意多少送取。

## 6　染料与染色

### ●精练

从文献史料来看，最早记载了丝绸精练工艺的是《周礼》一书。《周礼·天官·冢宰》“染人”条云“凡染，春暴练”，郑玄注：“暴练，练其素而暴之。”

然而，考古实物却更早。远东古物博物馆保存的我国河南省安阳殷墟出土的青铜器上丝织物痕迹中发现了带有和不带有粘性物质（即丝胶）的两种丝织物，这说明我国在商周时期已经有了丝绸精练。近年来，我国学者在分析西周早期丝织物时，又通过切面观察和金属元素测定，发现其切面中的单丝呈三角形任意分布，随机排列，和现在精练后的丝纤维切片相似。这是当时已经产生丝绸精练工艺的明证。

我国古代所用丝绸精练剂有两大类，一类是碱剂，另一类是酶剂。碱在古代称为“灰”，多是烧成。如蜃灰和石灰，主要成份为$Ca(OH)_2$；又有草木灰，主要成份为KOH和NaOH。两者碱性较强。酶剂的最早使用其实就是水，水中的微生物能起到脱胶作用，其活性部分就是各种蛋白水解酶。唐代后大量使用胰酶，即猪胰中使用的蛋白酶、淀粉酶的脂酶。少量地选用瓜蒌、冬瓜等植物酶。胰酶用于丝绸精练，较国外早1200多年。[1]

[1]　赵丰：《中国古代丝绸精练技术的发展》，《浙江丝绸工学院学报》1984年第3期。

## ●捣练

汉代前后，丝绸精练工艺又得到较大发展。这主要表现在两个方面：一是将精练温度从先秦的室温提高到100℃，刘熙《释名》曰："练，烂也，煮使委烂也。"二是产生了捣练法，汉代班婕妤有《捣素赋》叙述了宫女们在寒夜捣练的情景，可见汉代已有捣练法产生。此后，捣练法一直沿用，并有了发展。王祯《农书》考曰："砧、杵，捣练具也……盖古之女子对立，各执一杵，上下捣练于砧，其丁东之声，互相应答。今易作卧杵，对坐捣之，又便且速，易成帛也。"古诗中各种捣衣之咏到处传唱，其中唐代王建的《捣衣曲》写得非常贴切："月明中庭捣衣石，掩帷下堂来捣帛。妇姑相对神力生，双揎白腕调杵声。高楼敲玉节会成，家家不睡皆起听。秋天丁丁复冻冻，玉钗低昂衣带动。夜深月落冷如刀，湿著一双纤手痛。回编易裂看生熟，鸳鸯纹成水波曲。重烧熨斗贴两头，与郎裁作迎寒裘。"

## ●酶练

魏晋之后，胰酶精练工艺也开始形成并逐步普及，至迟在唐代，人们已正式采用胰酶精练工艺，但其详情却不得而知。我们所看到的最早记载是在元末明初的著作《多能鄙事》中："练绢法：凡用䤴（桑）柴灰，或豆稭荞麦秆灰，或筈中硬柴白炭，煮熟了。然后用猪胰练帛之法，须俟灰（水）滚下帛，候沸，不住手转。勿过熟，过熟则烂，勿夹生，夹生则脆。以所煮绢，就（手）扭些，随手散，即未熟，再煮，候扭住不散为度。用胰法：猪胰一具，同灰捣成饼，阴干，用时量帛多少，剪稻草一条，折作四尺长条搓汤浸帛。"

由上可见，当时所用精练工艺其实就是用碱练作初练、用酶练作复练的脱胶工艺。该工艺中先用碱练不仅起到脱胶作用，而且也为后来的酶练作预处理，因为酶练需在丝胶膨化时方能进行。酶练后的丝织物光泽更佳，脱胶匀均，富有丝鸣。[1]

## ●石染

矿物颜料利用粘合剂印上织物或是用其极细的粒子染上织物在古代被称为石染。

赤铁矿又名赭石（$Fe_2O_3$）曾是最早用于织物着色的颜料，但不久就为朱砂（HgS）所大量代替。河南荥阳青台村仰韶文化罗织物上已见朱砂的痕迹，到殷周时期就更为普遍，它以其色彩之纯、浓、艳获得了广泛欢迎。直到马王堆汉墓中仍发现有整匹朱砂染色的织物，以后逐渐少见。

黄色矿物原料主要是石黄，又分雌黄（$As_2S_3$）和雄黄（AsS），在西周时期已见于涂染，黄色带有红光，色相丰满纯正。后来织物印染中的矿物类黄色颜料多被金色替代。

青绿色的颜料大多是含有铜离子的矿物，中国采铜甚早，从而也导致铜类矿的发现。其中有空青（$CuSO_4$）、石绿[$CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$]、石青[$2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$]等，其中石绿即是孔雀石。

[1] 赵丰：《〈多能鄙事〉染色法初探》，《东南文化》1991年第2期。

白粉之属颇多。一种称为垩土，又名白善土，被用作织物的增白剂，亦作白色颜料。后来使用铅粉[$PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$]，又称胡粉，乃铅粉调糊而用；又有密陀僧者，乃铅粉调荏油而用。长沙马王堆汉墓出土印花织物中，还有使用绢云母[$KAl_2(Si_3Al)O_{10}(OH \cdot F)_2$]作粉白色颜料和用方铅矿（主要成份是 PbS）作银灰色颜料的情况。

黑色矿物原料主要是墨，早期可能曾使用天然黑色矿物，后来则烧漆烟和松煤而成，又有加入各种胶质或药料之举，使墨色、墨光得到改善。

## ●草木染料

《周礼·地官》中有“掌染草”之职：“掌以春秋敛染草之物，以权量受之，以待时而颁之。”染草就是草木染料，现称植物染料。《唐六典》载：“凡染大抵以草木而成，有以花叶、有以茎实、有以根皮，出有方土，采以时月。”说明草木染料是我国古代染色的主要内容，而矿物颜料除朱砂外，大多只用于局部的着色（见下页染料表）。

## ●红花染

红花中含有两种色素，红花素溶于碱而不溶于酸及水，黄色素溶于酸及水而不溶于碱，红花染料的制备、提取及染色一系列工艺技术均是以此为基础的。

红花染料的制备形式一般有两种，一种可称之为干红花，另一种是红花饼。干红花的制作法在《齐民要术》中被称为杀花法：“摘取即碓捣使熟，以水淘，布袋绞去黄汁；更捣，以粟饭浆清而醋者淘之，又以布袋绞去汁，即收取染红勿弃也。绞讫，著瓮器中，以布盖上，鸡鸣更捣令匀，于席上摊而曝干。”红花饼制法与此相似，只是最后捏成薄饼，阴干收贮而已。

在红花使用的早期阶段，人们把上等的红花素用于制备胭脂，而把其次的含有不少黄色素的染液用于丝绸染色。约自唐代起，红与黄色素的分离技术进一步提高，人们已经能染得纯红花素上染的色彩，称为真红。明代方以智《物理小识》云：“河水浸红花，次日裹盛，洗去黄水，又以温水洗之，又以豆萁灰淋，水洗之，乃泡乌梅汤点（槌乌梅与干红花等分），帛籍黄蘖而染红。”先用中性或偏酸性的河水浸，均是为了进一步淘去红花饼中的黄色素。然后用碱性的豆萁灰浸出红花素，再用酸剂乌梅水将花汁中和到酸性，便可用于染色。改变红花素染液的浓度，则可得到不同的染色色泽如莲红、桃红、银红、水红等。[1]

## ●蓝染

各种蓝草的茎叶中均有可以缩合成靛蓝的吲哚酚，但它在各植物细胞中的存在形式却是有所不同的。其中菘蓝中的形式为菘蓝甙，当它遇到碱时即可水解游离出

---

[1] 赵丰：《红花在古代中国的传播、栽培和应用——中国古代染料植物研究之一》，《中国农史》1987 年第 3 期。

| 名称 | 学名 | 科名 | 色素所存 | 所染色泽 | 著录年代 |
|---|---|---|---|---|---|
| 茜草 | *Rubia cordifolia* | 茜草 | 根 | 赤 | 东周 |
| 红花 | *Carthamus tinctorius* | 菊 | 花 | 红、黄 | 晋 |
| 苏木 | *Caesalpinia sappan* | 豆 | 木 | 红 | 晋 |
| 棠梨 | *Pyrus bletulaefolia* | 蔷薇 | 叶 | 绛 | 北魏 |
| 番红花 | *Crocus satiuas* | 鸢尾 | 花 | 红 | 明 |
| 紫檀 | *Peerocarpus indicus* | 豆 | 木 | 红、紫 | 明 |
| 紫草 | *Lithospermum erythrorhizon* | 紫草 | 根、叶 | 紫 | 东周 |
| 虎杖 | *Polygonum cuspidatum* | 蓼科 | 茎 | 赤 | 晋 |
| 荩草 | *Arthraxon Ciliaris* | 禾本 | 叶 | 黄 | 东周 |
| 栀子 | *Gardenia jasminoides* | 茜草 | 花 | 黄 | 汉 |
| 黄栌 | *Cotinus coggyaria* | 漆树 | 木 | 黄 | 汉 |
| 地黄 | *Rehmannia glutinlsa* | 玄参 | 根 | 黄 | 汉 |
| 黄檗 | *Phellodendron amurense* | 芸香 | 木、皮 | 黄 | 明 |
| 小檗 | *Berberis thunbergii* | 小檗 | 木、皮 | 黄 | 唐 |
| 姜黄 | *Curcuma longa* | 姜 | 根 | 黄 | 明 |
| 郁金 | *Curcuma aromatica* | 姜 | 根 | 黄 | 宋 |
| 槐树 | *Sophora japonica* | 豆 | 花蕾 | 黄 | 宋 |
| 柘树 | *Cudrania tricuspidata* | 桑 | 木 | 黄 | 明 |
| 鼠李 | *Ruamnus davurica* | 鼠李 | 皮、嫩实 | 绿 | 宋 |
| 鸭跖草 | *Commelima communis* | 鸭跖草 | 花 | 碧 | 刘宋 |
| 菘蓝 | *Isatis tinctoria* | 十字花 | 叶 | 青 | 唐 |
| 蓼蓝 | *Polygonum tinctorium* | 蓼 | 叶 | 青碧 | 唐 |
| 马蓝 | *Strobilanthes cusia* | 爵床 | 叶 | 青 | 晋 |
| 木蓝 | *Indigofera tinctoria* | 豆 | 叶 | 青 | 唐 |
| 麻栎 | *Quercus acutissima* | 壳斗 | 果壳 | 黑 | 东周 |
| 胡桃 | *Juglans regia* | 胡桃 | 皮 | 黑 | 宋 |
| 鼠尾草 | *Allium chinense* | 百合科 | 茎、叶 | 黑 | 晋 |
| 乌桕 | *Sapium sebiferum* | 大戟 | 叶 | 黑 | 唐 |
| 狼把草 | *Bidens tripartita* | 菊 | 茎、叶 | 黑 | 唐 |
| 黄荆 | *Vitex negundo* | 马鞭草 | 茎 | 黑褐 | 唐 |
| 椑柿 | *Diospyros kaki* | 柿 | 果 | 黑 | 明 |
| 榉柳 | *Tamarix chinensis* | 柽柳 | 皮 | 黑 | 明 |
| 梣 | *Fraxinus chinensis* | 木犀 | 皮 | 黑 | 明 |
| 榛 | *Corylus heterophylla* | 桦木 | 皮 | 黑 | 明 |
| 桑 | *Morus spp* | 桑 | 皮 | 黑褐 | 明 |
| 莲 | *Nelumoo nucifera* | 睡莲 | 莲子壳 | 黑 | 明 |
| 茶 | *Camellia sinensis* | 山茶 | 叶 | 黑褐 | 明 |
| 杨梅 | *Myrica rubra* | 杨梅 | 皮 | 黑 | 明 |
| 黑豆 | *Glyclne max* | 豆 | 果实 | 黑 | 明 |
| 芰 | *Irapa spp* | 菱 | 果壳 | 黑 | 明 |
| 栲 | *Castanopsis hystrix* | 山毛榉 | 皮 | 黑 | 清 |
| 薯莨 | *Dioscorea cirrhosa* | 薯蓣 | 根 | 黑 | 明 |
| 鼠曲草 | *Gnaphalium affine* | 菊 | 茎、叶 | 褐 | 唐 |
| 槲 | *Quercus dentata* | 壳斗 | 壳斗 | 黑 | 清 |

吲哚醇，从而氧化为靛蓝；而其他蓝草如蓼蓝、马蓝中是靛甙，必须经过长时间发酵、在酶和酸的作用下才能水解游离出吲羟，再氧化为靛蓝。这一原理决定了我国靛蓝染色技术发展的历程。[1]

蓝染的早期工艺是碱制靛，只能用于菘蓝。起初是将草木灰与蓝液一起染色，碱剂使菘蓝甙水解而直接氧化积淀于织物之上。到魏晋之时采用石灰和发酵先将菘蓝水解制靛，然后再还原染色，其制靛方法在《齐民要术》中有记载："七月中作坑，令受百许束，作麦秆泥泥之，令深五寸，以苫蔽四壁，刈蓝倒竖于坑中，下水，以木石镇压令没，热时一宿，冷时再宿。酒去荄，内汁于瓮中。率十石瓮，著石灰一斗五升。急手抨之，一食顷止。澄清，泻去水，别作小坑，贮蓝淀著坑中。候如强粥，还出瓮中，蓝淀成矣。"明代宋应星《天工开物》所载制靛之法与上相似，但需水浸七日，增加了发酵时间，使得蓼蓝等一些必须酶和酸才能水解出吲羟的植物也能用于制靛，故可称为发酵制靛。蓼蓝制靛可能出现在唐宋前后，在此以前，蓼蓝只可染碧，不堪为靛。

制成的靛蓝本身不溶于酸、碱溶液，它在染色前必须被还原成靛白，以可溶于碱性溶液的靛白进行染色。《天工开物》说："凡靛入缸，必用稻灰水先和，每日手执竹棍搅动，不可计数。"稻灰水和的目的是提高溶液的碱度，中和发酵产生的酸，加快反应过程。搅动是为了加快发酵还原，使靛蓝还原成靛白溶于染液，上染于纤维，然后再在空气中氧化成靛蓝而被固着在纤维上。如此反复多次，就能染得较深较牢的蓝青色。

**●媒染**

除红花为酸性染料、靛蓝为还原染料、栀子、郁金、姜黄等少量直接染料外，绝大部分染料均含有媒染基因，可用媒染工艺染色。

媒染染料的染色工艺首先涉及媒染剂。古代媒染剂大多可分为铁剂和铝剂两类。铁离子媒染剂主要来源于绿矾，基本成份为$FeSO_4$，因其能用于染黑，故又称皂矾。在唐代，陈藏器《本草拾遗》中记载了一种人工制备的铁浆作铁媒染剂："此乃取诸铁于器中水浸之，经久色青沫出，即堪染青。"其原理是让铁在水中被氧化成氧化铁，并转化为氢氧化铁而沉淀，极少量的铁离子能起到媒染作用。铝离子媒染剂以明矾为主，主要成份为$KAL(SO_4)_2$，但它的应用较迟，在中原较早是应用草木灰作媒染剂。据魏唐时期的史料记载，当时用于烧灰作媒染剂的植物主要有藜、柃木、山矾、蒿等，据现代科学方法测定，他们之中含有丰富的铝元素，因此，草木灰中的主要作用是铝媒染。

媒染工艺的缘起有着各种不同的因素，但它的工艺种类却是自始至终就不外乎同媒法、预媒法、后媒法和多媒法四种。

**●色名**

以上许多染料均可通过单染、复染等各种工艺、各种配方染成无数的色彩。古代色名的繁多，正说明了染色技术的发展。

古代色名的记载十分丰富，但也相当分散，较为集中的有汉代《说文》、元

---

[1] 榕嘉：《中国古代靛蓝染色工艺原理分析》，《丝绸》1991年第1期。

代《碎金》和《南村辍耕录》、明代《多能鄙事》、《天工开物》、《天水冰山录》、清代《扬州画舫录》、《布经》、近代《雪宧绣谱》，此外在明清档案资料中关于上贡缎匹色彩的记载也相当丰富。除汉代《说文》中的色名采用单字词较为特殊外，其余色名主要都是采用定义词加主色名的二段命名法，可以将其归类。

红色调：大红、桃红、脂红、肉红、荸萝红、落叶红、枣红、乌红、不老红、梅红、绯红、小红、莲红、银红、水红、木红、靠红、退红、淮安红、京红、海棠红、双红、亮红、血牙、牙绯、并红等；

黄色调：赭黄、杏黄、栀黄、柿黄、鹅黄、姜黄、柳黄、金黄、嫩黄、江黄、丹黄、沉香、象牙、中明、园眼、蜜黄、明黄、古铜、藩黄、松花、秋色、荷花、沙石、米色、粉黄、藤黄、老缃、墨缃、银缃、蜜色、水蜜、泥金等；

紫色调：真紫、鸡冠紫、红青、天青、葡萄青、鸦青、金青、大紫、玫瑰紫、茄花紫、油紫、紫花、秋瑰、虾子色、青莲、荔枝、棕色、紫檀、酱色、铁色、秋色、雪紫、青豆紫、灰紫、并紫、紫绛、墨绛、红绛、福色等；

褐色调：金茶褐、秋茶褐、酱茶褐、沉香褐、鹰背褐、砖褐、豆青褐、葱白褐、枯竹褐、珠子褐、迎霜褐、藕丝褐、茶绿褐、葡萄褐、油栗褐、檀褐、荆褐、艾褐、银褐、驼褐、露褐、麝褐、茶褐、山谷褐、湖水褐、棠梨褐、鼠毛褐、丁香褐、明茶褐、暗茶褐、椒褐、枣褐、藕合（褐）等；

青蓝色调：蓝青、蛋青、翠蓝、天蓝、合青、虾青、沔阳青、佛头青、大师青、小缸青、潮蓝、睢蓝、海青、蒲青、石青、京青、佛青、墨青、真青、青扪、燕尾青、胶青、蒲蓝、赤蓝、京蓝、海蓝、宝蓝、湖蓝、月蓝、软蓝、双蓝、品蓝、菜青、灰青、桃青等；

绿色调：天水碧、柳芳绿、鹦哥绿、官绿、鸭绿、麦绿、柏枝绿、檀柳绿、墨绿、鸭头绿、油绿、葡萄绿、苹婆绿、葱根绿、水绿、豆绿、柳绿、茶叶绿、瓜绿、京绿、明绿、竹绿等；

黑灰色：香皂、生皂、熟皂、不肯皂、油里墨、青皂、玄色、包头青、毛布青、元青、殊墨、枯灰、牛绒、羊绒、驼绒、鼠毛、栗壳色、鹰背、檀香、壳色、阡张灰、真殊墨、墨扪、红扪、青灰、老灰、水灰、银灰、桃灰、菜灰、墨灰、并灰、木色等；

浅白色：月下白、玉色、月白、草白、漂白、余白、出炉银、东方亮、鱼肚白、雪白、葱白等。

由于色彩的无限性和古代色名的混用性，故上述分类不一定完全准确，仅为说明当时色彩之丰富而已。

## ●色彩的流行

色彩的流行古已有之，如春秋时齐恒王好紫，一国皆服紫；秦时尚黑；均是流行的现象。我们将历代重要的集中记载色彩的著作作一统计比较后亦可看出流行的趋势。[1]

---

[1] 李斌：《清抄本〈布经〉中的植物染料及其染色工艺》，《丝绸史研究》1991年第2期。

| 著作名称 | 时代 | 红 | 黄 | 紫 | 褐 | 青 | 绿 | 黑 | 白 | 合计 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 说文 | 汉 | 12 | 2 | 4 | 0 | 4 | 3 | 3 | 5 | 33 |
| 碎金 | 元 | 9 | 6 | 2 | 20 | 4 | 6 | 4 | 1 | 52 |
| 天工开物 | 明 | 6 | 4 | 1 | 2 | 8 | 4 | 1 | 2 | 28 |
| 杨州画舫录 | 清 | 9 | 5 | 6 | 1 | 13 | 10 | 1 | 2 | 47 |
| 布经 | 清 | 9 | 15 | 14 | 1 | 24 | 12 | 13 | 3 | 91 |
| 雪宧绣谱 | 清末民初 | 8 | 14 | 9 | 8 | 18 | 14 | 11 | 2 | 84 |

从此表我们不仅可以看出历代色名的增加，还可看出流行色调的变化。如汉代红色色名较多，对照汉锦用色多用暖色来看，确实如此；元代褐色色名出现高峰，可知当时流行褐色；明清时增加较多的是青、蓝、绿、黄等冷色调或与冷色相邻近的色彩，说明丝绸艺术风格趋向自然。

# 第二章　丝织品种

## 1　品种分类的依据

### ●丝织物的命名模式

自商周时期起，随着文字语言的逐步完善，纺织品的名称也逐渐增多，并且逐渐丰富、复杂。早期的织物名称多为单音节词，后来就在此词的前面加上许多修饰性的词，在明清时期形成了较完整的命名规则，这一模式直到今天仍可适用，我们也采用这一命名法作为基本命名法：

地色＋图案＋技术特征＋（用途或其他特征）＋品种类名

其中各项内容可根据实际情况而定，可以添加，亦可以省略。如：朱红色杯文罗、黄色中窠双珠对龙绫、红地万世如意锦、大红地孔雀纹织金妆花补罗、绿地升降龙戏珠四季花卉织金妆花缎等。

### ●命名的要素

丝织品种的分类与命名密不可分，影响分类的众因素可以从历史上的丝织品种命名根据中看出。

要素之一是色彩：如色绢、绯绫、元缎、二色绮等；

要素之二是图案：如孔雀罗、柿蒂绫、灯笼锦、杯文绮、鹿胎、间道等；

要素之三是织造工艺：如纬丝、交梭、楼机绫、织金锦、妆花缎、织成等；

要素之四是用途：如衫段绫、半臂锦、裙缎、袍料纱、补罗等；

要素之五是组织：如单丝罗、三梭罗、五丝、八丝等；

要素之六是产地；如吴绫、蜀锦、越罗、广缎、潞绸、壮锦、司马绫等。

以上诸因素中特别重要的是组织与工艺，是我们进行织物品种分类的主要依据。

### ●组织分类

对于机织物来说，中国古人所用的基础组织，实在不出五个大类及其变化组

织，这便是平纹、斜纹、缎纹、绞经（纱罗）、起绒五种组织。[1]

平纹是最简单的组织，经纬丝线的规律都是一上一下。其变化组织有经重平、纬重平、方平等。

斜纹较平纹复杂一些，组织循环大于2，组织点呈现明显的斜向，又可分成经面斜纹和纬面斜纹，斜向有右斜和左斜之分，常见的古代斜纹组织有四枚、三枚、五枚、六枚斜纹等组织，其变化组织有山形斜纹、锯齿形斜纹、破斜纹、急缓斜纹等。

缎纹组织表面呈现较好的光泽，可分成经面缎纹和纬面缎纹两种，常见有五枚、七枚、八枚规则缎纹及六枚不规则缎纹等组织。

绞经组织的经线之间不平行，呈绞转状，一般均可称为罗。早期一般为无固定绞组罗，后来流行有固定绞组罗，其中1:1绞且一纬一绞的组织因有牢固的方孔而被称为纱，其余均称罗，其组织变化相当丰富。

起绒组织呈现绒圈或绒毛，常用固结组织固定，也有配合手工编织产生的。

## ●工艺的分类

除编织之外，机织物的工艺首先有生织熟织之分。生织采用生丝，织后练染，故而一般来说均是单色织物；熟织用练染得到的色丝织造，织成为多彩织物。但有时一些暗花织物也采用这样的技术。

其次是素织与提花之分，素织即以基本组织织成，也有可能产生一些简单的条格图案；提花即是将各种组织按图案设计的需要组合起来，这种组合的变化十分丰富也十分复杂，能够形成各种图案。

再次是单层组织与重组织之分，亦即平面组织与立体组织之分。单层组织只是基础组织或其平面组合，重组织则可视作基础组织的立体组合，通常有表里两种组织，相互换转而显示图案。重组织一般还可分成两类：单插合重组织和双插合重组织。

还有一种工艺的分类是投梭的技法。在织造中，通贯全幅的投梭称为全通梭，简称通梭，限于图案之内局部的通经断纬织法称为挖梭，还有一种是制织袍料时在袍料幅内或是一个适合图案的区域内投梭的，短于通梭但长于挖梭的梭可称为区通梭，简称区梭（今日南京云锦工艺中称为长抛管），其实是较长的挖梭而已。

## ●织物的规格

除绦带等特殊织物外，中国古代织物的常用单位有匹、张等，其规格随历史发展而有所变化。

汉魏之时，民间所织绢、布皆幅广二尺二寸，长四十尺为一匹。汉制一尺约相当于今之23cm，可以算得当时一匹的规格幅宽在50cm上下，长度在9.2m上下。根据对战国楚墓中丝织品的测定，大多数织物幅宽在50cm上下，可知汉之匹制沿袭已久。

唐制丝织品皆广尺有八寸，四丈为匹。唐代一尺长度折为30cm，故一匹规格

---

[1] 浙江丝绸工学院等：《织物组织与纹织学》，《纺织工业出版社》1981年。

较汉制略大，幅宽为54cm，长为12m。对照当时出土情况，基本相符。

五代周世宗时丝织品规格又有所改变，每匹幅宽二尺五分，长四十二尺，但由于此时使用的可能是唐宋尺中的小尺，估计实际尺寸变化不会太大。

明清织物规格不是十分严格，往往根据实用需要而定。宽在二尺上下，长则四丈、五丈不等，或者更长。也有幅宽特大的，可达一米以上。在清代的绘画中可以看到当时有两人共织的织机，其门幅自然极宽。

魏唐之际曾一度出现"张"的规格。据吐鲁番文书中的记载，一张规格约在长八尺至一丈、宽四尺至五尺之间，相当于今之长2m、宽1m上下，是一种流行于中亚地区的规格。[1]后在内地亦有使用，被称为大张锦。

由上可见，古代丝绸幅宽由小至大，变化随意，宽者可达1m左右，是织机发展的结果。至于丝毯的规格就更随意了。

## ●织款

中国古代官营作坊中都有物勒工名的传统，即在产品上标明工匠的姓名，作为责任人。早在战国时期的丝织品上，我们已经发现过墨书题记和朱砂印记，可能就是工匠的记号。汉式织锦中也出现过"韩仁绣"锦等名，据推测也和工匠或是定货人有关。不过，这一类的织款与其他吉祥文字一样，出现在云气动物纹之间。

唐代有过一些在机头上织出文字的织锦。青海都兰出土的古波斯文织锦虽然也是一般的宗教性文字，但其文字正好织在织物的开始之处，与后世织款位于机头的情况相似。现藏瑞士阿贝格基金会的一件元代织金锦上有一行阿拉伯文也被认为是织工的姓名，位于机头位置，或许用织造的方式在机头"物勒工名"是波斯的传统。

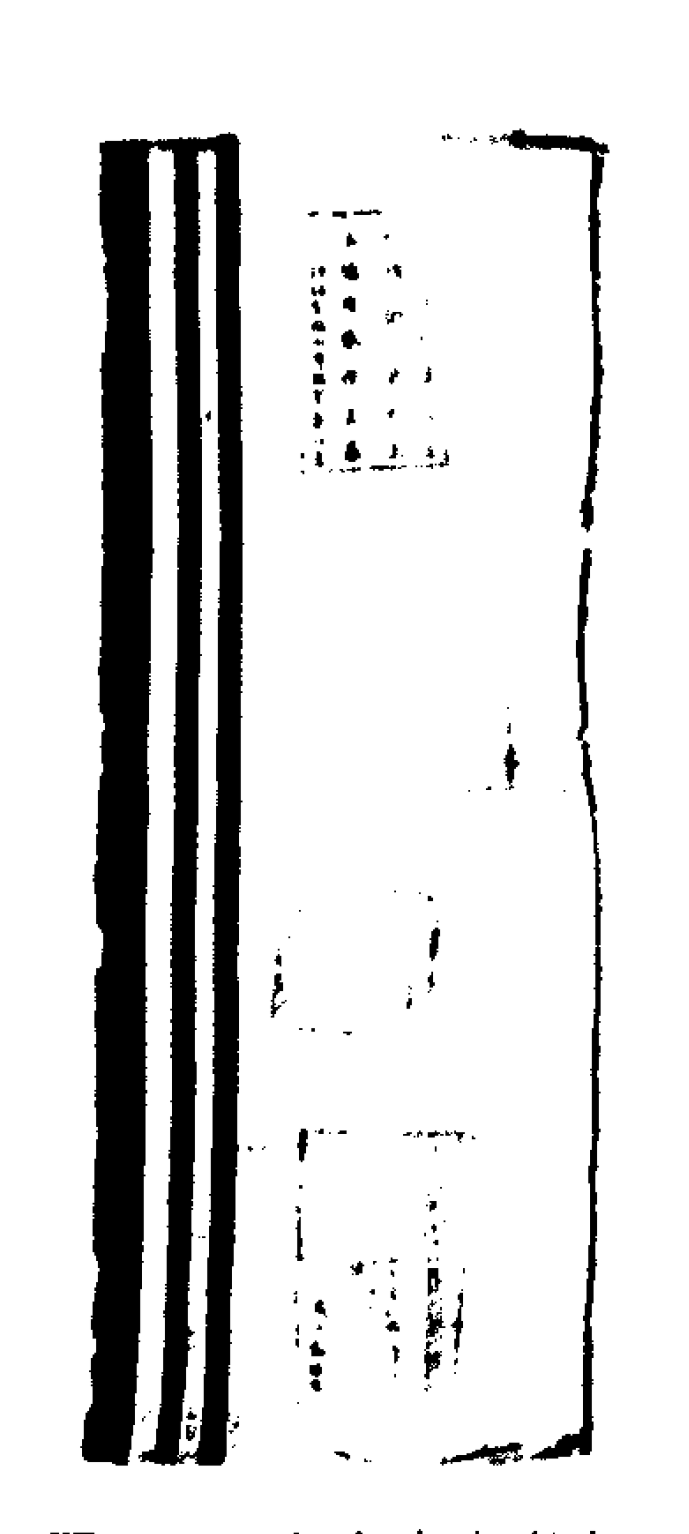


图2-1 印有生产者名的明代丝织品

中国真正的织款最早出现在明代的织物上。现藏美国费城艺术博物馆的一件明代绿色花罗的经皮上织有"杭州局"三字，定陵出土的D72红织金缠枝四季花卉缎的机头也织有"杭州局"三字，这两件是目前所知最早有织款的官营作坊产品。不过，当时的织款方向是沿着纬线方向的。此外，中国丝绸博物馆藏的龙纹暗花缎在机头中间部分织有一行沿经线方向的"南京局造"，共循环四次，同时在角上还有"声远斋记"、"清水"印记模样织入，这可能是当时官方委托民机代织的实例。[2]事实上，明代民间产品上的作坊名极多，反映了民间丝织生产业的兴盛（图2-1）。

不过，明代的物勒工名主要还是以书写的形式进行的，在定陵大量的出土匹料中，我们可以看到许多这样的例子。如定陵出土的D65大红闪真紫细花潞紬的匹料一端有墨书为：

大红闪真紫细花潞紬壹匹

巡抚山西都察院右副都御史陈所学

[1] 吐鲁番阿斯塔那88号墓出土《北凉承平五年（447或506年）道人法安弟阿奴举锦券》，《吐鲁番出土文书》第一册，文物出版社1981年。

[2] 赵丰：《织绣珍品：图说中国丝绸艺术史》（中英对照），香港艺纱堂/服饰出版1999年。

山西布政司分管冀南道布政司左参政阎调羹
总理官本府通判黄道□
辨验官督造提调官山西布政司左布政使张我续
经造掌印官潞安府知府杨检
监造掌印官长治县知县方有度
巡按山西监察御史……
山西按察司分巡冀南道布政司右参政兼按察司佥事阎溥
长伍丈六尺阔贰尺贰寸伍分
机户辛守太[1]



图 2-2　清代江南三织造织款



图 2-3　清代民间作坊织款

清代织物上的织款极多，目前所知大多出现在清代中期以后。目前所知最早者为乾隆六十年至嘉庆三年（1795～1798 年）任江宁织造的佛保。道光年间，此类织款急剧增多，如道光年间的江宁织造七十四、广亮、惠龄，苏州织造全德、那苏图，杭州织造毓祺、文谦、明伦，同治年间的江宁织造忠诚和庆林，光绪年间的杭州织造延丰、明勳、书正、诚全、毓祺、锡麟、盛桂、彬格、福祥等（图 2-2）。[2]

清代晚期，各地民营作坊也经常将自己的作坊织入机头，特别是在南京一带，这类机头看到特别多（图 2-3）。

## ●丝织品种的分类法

我们先可以将梭织物的组织和工艺各因素列成一张表，就中可看出工艺和组织的组合，大部分组合在中国古代都是存在的：

<table>
<tr><th colspan="4"></th><th>平纹</th><th>斜纹</th><th>缎纹</th><th>绞经</th><th>起绒</th></tr>
<tr><td rowspan="2">生织</td><td rowspan="2">单层</td><td colspan="2">非提花</td><td>绢类</td><td>素绫</td><td>素缎</td><td>纱罗</td><td rowspan="2">素绒<br>漳缎</td></tr>
<tr><td colspan="2">提　花</td><td>绮（绫）</td><td>暗花绫</td><td>暗花缎</td><td>暗花纱罗</td></tr>
<tr><td rowspan="8">熟织</td><td rowspan="3">单层</td><td rowspan="2">通梭</td><td>非提花</td><td colspan="4">条格图案，晕间、絣等</td><td rowspan="8">彩漳缎</td></tr>
<tr><td>提花</td><td>色织绮</td><td>色织绫</td><td>闪缎</td><td>熟线罗</td></tr>
<tr><td colspan="2">非通梭</td><td colspan="4">缂丝</td></tr>
<tr><td rowspan="5">重层</td><td rowspan="2">地结单插合</td><td>通梭</td><td>花绢</td><td>花绫</td><td>花缎</td><td>花纱花罗</td></tr>
<tr><td>非通梭</td><td>妆花绢</td><td>妆花绫</td><td>妆花缎</td><td>妆花纱罗</td></tr>
<tr><td rowspan="3">双插合</td><td>暗夹型</td><td>平纹锦</td><td>斜纹锦</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>双层型</td><td>双层锦</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>特结型</td><td>织锦绢</td><td>织锦绫</td><td>织锦缎</td><td></td></tr>
</table>

另有一类编织物，一般是熟织物，根据工艺组织分成斜编法、绞编法、圈编法等几种。

[1]　中国社科院考古研究所等：《定陵》，《文物出版社》1990 年。
[2]　王云英：《清代历届江南织造官员任期年表》，《苏州丝绸工学院学报（美术专刊）》，1984 年第 1 期。

## 2 绢类织物

### ●绢、帛、缯——平纹素织物的通称

所谓绢类织物，其实是对平纹类素织物的通称。不过，绢成为通称是较迟的事，早期对平纹素织物还有许多通称。

最早的称呼是帛。帛字在金文中已经出现，早期文献中经常可以看到“玉帛”两字联用，一般人认为这是对丝织物的通称。事实上帛中并不包括锦（其价如金的帛）等提花织物，主要是指较素淡的丝织品。

另一个通名是缯。汉代之时开始“缯帛”并用，许慎《说文》中说“缯，帛也”；又说“帛，缯也”，两者互注，注者不云自明，今天的读者却是不知所云了。

约在魏唐之际，绢才成为一般平纹类素织物的通称。汉代《说文》把绢说成是一种带有麦杆色的平纹织物，恐怕是指一般的未经染色而泛黄的一种颜色。到魏唐时期的各家注疏中，把绢列为一种大类名。《广雅》：“縏、緀、鲜支，绢也。”“绡，谓之绢。”《广韵》和《集韵》：“沙，绢属。”颜师古说：“绢，生白缯，似缣而疏者也。”“纨素，今之绢也。”魏唐时期的赋税中均用绢作总名，也说明绢在当时已作为普通平纹织物的通称。

### ●生熟之分

丝织物在精练之前称为生货或生织物，精练之后便称为熟货或熟绢，再经染色就成为彩绢。唐代时已出现生绢与熟绢的名称，但在绢字作为平纹织物通称之前，这几种织物几乎都有自己的专有名词。

缟、纨、素、绡均是普通的、未经精练的平纹类织物。

素：《说文》：“素，白緻缯也。”《玉篇》：“縤，生帛也。”郑注集记曰：“素，白帛也，然则生帛曰素。”可知素为生织物，常常用作书画材料。

缟：王逸曰：“缟，素也。”颜师古注《汉书》云：“缟，皓素也。”缟作素解，则为生货。《礼记·王制》正义亦说：“白色生帛曰缟。”

纨：《说文》：“纨，素也。”《释名》则云：“纨，涣也，细泽有光，焕焕然也。”可知纨亦为生货，但较缟有光而致密。古代齐纨鲁缟齐名。

绡：本义为生丝，至《广韵》说：“绡，生丝缯也。”可知绡由生丝而逐渐转为生丝缯。后来多指轻薄的平纹类生织物。

练是练熟后却未经染色的熟绢的别称。《说文》：“练，缯也。”《释名》云：“练，烂也，煮使委烂也。”可见练是由动词同音转化来的名词。

至于彩绢的名称，后期十分简单，绢之前加一个色名即可，但在早期却十分复杂，几乎一种色彩一个专用词。如纯赤色的为绛，浅绛色的为纁，茜染成的红色为绛，青而扬赤的为绀等，《说文》中共收此类词三十多个，后来多数已废弃不用。

### ●轻纱重绨

一般所谓的绢及其他通名在织物较紧密、纤维较适中的时候可以直接称呼，但

在织物风格相差较大时，就应该使用一些特殊的品种名，这样更好。

丝线细、密度小的平纹织物具有轻薄的感觉，可称为纱，或更明确为平纱。

纱在古时亦可写作沙，《礼记》说“周王后、夫人服以白纱縠为里，谓之素沙”，乃是取其孔稀疏能漏沙之意。平纱组织通常为一上一下的平纹，透孔率大，在河北藁城台西村商代遗址中已见出土，在辽宁朝阳魏营子西周早期墓中亦有发现，后来在战国秦汉墓葬中就出土更多了。汉代有素纱、方孔纱等纱品种名称。素纱是普通的纱，但亦相当轻薄。另一种方孔纱，又称方目纱，在汉代经常被作为漆纚，或制纱冠，或制衬垫。此外，汉代有“蝉”亦是轻纱类，颜师古说：“蝉，谓缯之轻薄者若蝉翼也。”唐宋之后，纱名甚多，其中至轻者为轻容纱，又写作轻庸，《唐类苑》：“轻容，无花薄纱也。”王建《宫词》云“嫌罗不著爱轻容”，正是指此。

丝线粗、密度大的平纹织物或可称为绨。《说文》：“绨，厚缯也。”《管子·轻重戊》注：“缯之厚者谓之绨。”均说绨较为厚重，唐代颜师古甚至作了定量描述：“重三斤五两。”一般的平纹织物很难达到。故而也有人推测它为经二重素织物。

## ●重平结构

重平结构是指经重平、纬重平或方平组织。这种组织出现很早。在河南安阳殷墟妇好墓中，就在青铜器印痕上发现了多处这类组织的织物遗痕，有二上二下的纬重平、经重平和方平。后来，在河南信阳春秋时期黄君孟夫妇墓中亦有同类实物发现，河北满城汉墓发现的更多。

一般，人们把这类织物定名为缣。[1]《说文》：“缣，并丝缯也。”段玉裁注云：“谓骈丝为之，双丝缯也。”颜师古注《急就篇》时云：“缣之言兼之，并丝而织，甚緻密也。”各家说的较为明白。一纬双丝，应是经重平织物。《释名》中记载的纚纱是“令辟经丝，其杼中一间并、一间疏，疏者苓苓然，并者历辟而密”，似乎略有变化，其变化不在组织，而在密度，两纬紧并，两两之间却空隙甚大。这里的纚纱也是一种经重平组织。汉代许多画象石上也有并丝的场面，可作为经重平织物生产的技术佐证。但亦有纬重平者，这主要体现在穿综上。

不过，缣并不完全是重平织物。新疆尼雅遗址曾出土一件缣织物，其上有墨书：“河内修若东乡杨平绢一匹。”[2]但其组织是明显的平纹组织，与一般较为平整、致密的绢也没有什么特别的不同。

唐代仍有并丝织物，皮日休诗云：“双丝绢上为新样。”宋徐凝诗云：“拆破唐人绢，经经是双丝。”这类重平组织的织物，可以根据织物外观效果而名，稀者为纱，紧密者为缣或称絁。平纱中的组织变化其实就是重平，投若干梭单丝纬线后再转投若干梭并丝（二或三根相并不等），形成经重平组织，又称交梭纱，具有横条效应。这在西北地区发现的唐代织物中极为常见。交梭工艺也曾用于厚重型织物，此时可称为絁。絁，原作缍，《说文》云：“缍，粗绪也。”《文韵》云：“缍，缯似布，俗作絁。”应是厚重的丝织物。絁之名在唐代开始较多地出现，唐代织染署下有絁作，租庸调中也征絁，说明絁的生产在唐代已十分

[1] 戴亮：《我国古代的缣织物》，《丝绸史研究》1987年第1-2期。

[2] 赵丰、于志勇主编：《沙漠王子遗宝》，香港艺纱堂／服饰出版2000年。

盛行。《宋本玉篇》云："絁，经纬粗细经纬不同者。"可见它是用不同粗细的经纬线织成的平纹织物。但内蒙古巴林右旗庆州白塔中出土有纬线表观效果粗细不一的絁织物，从其幅边可以看出纬线投梭的情况。它用两把梭子织造，一把梭子每纬织入，另一把梭子每隔四纬后织入一梭，分别与上下梭共口，形成变化纬重平组织，呈现纬线粗细交替的畦纹效果[1]（图 2-4）。

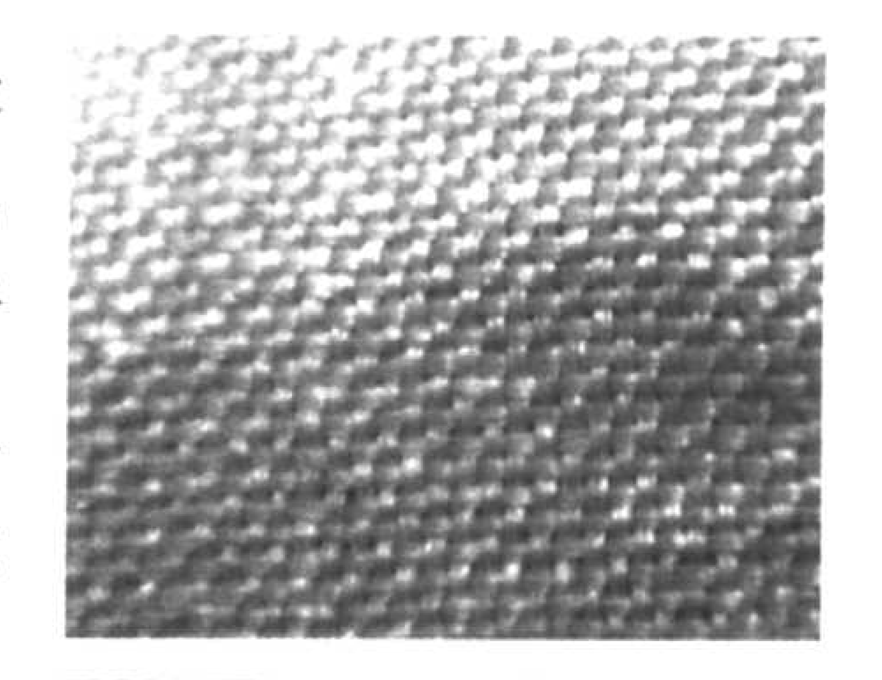
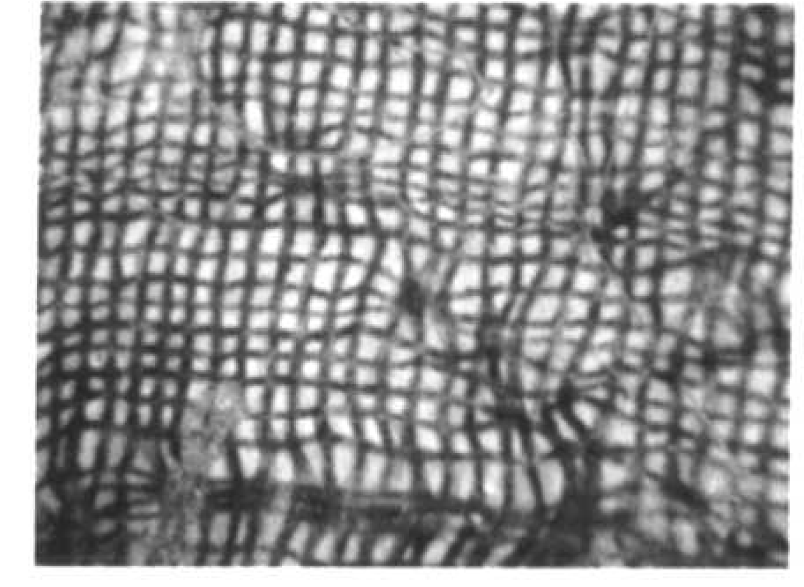
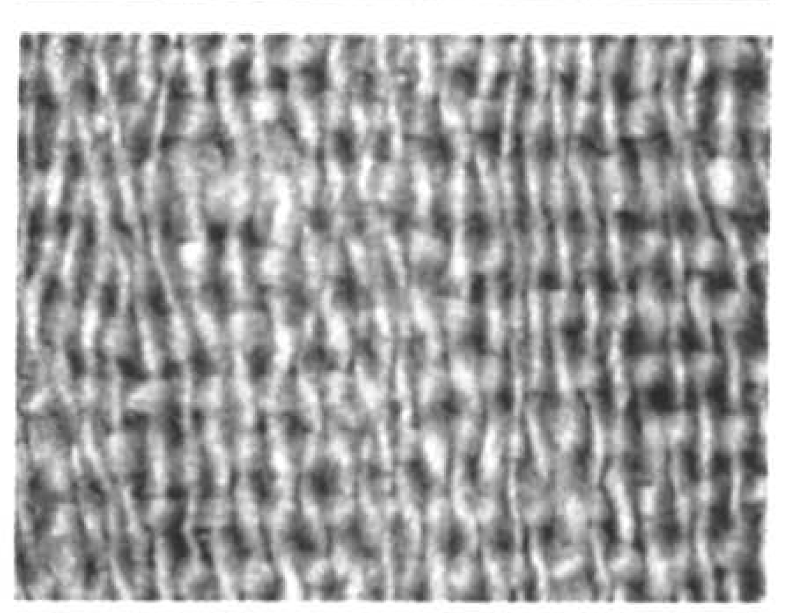
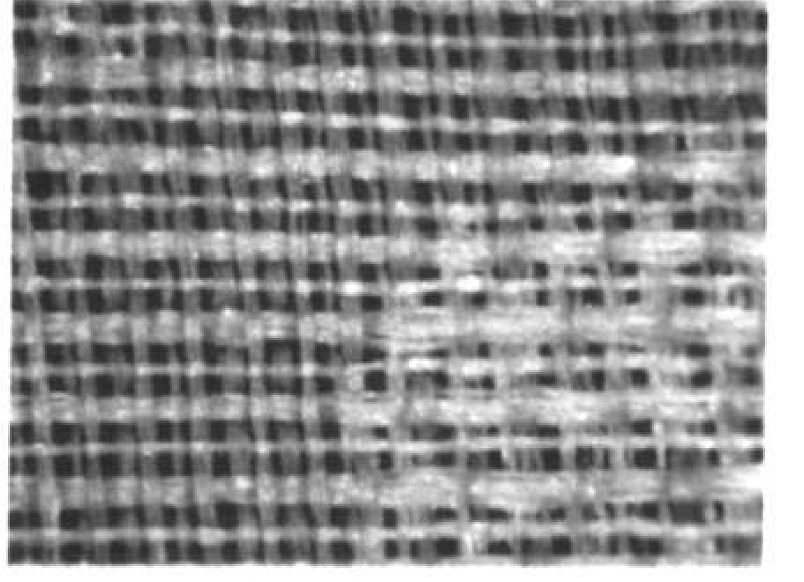
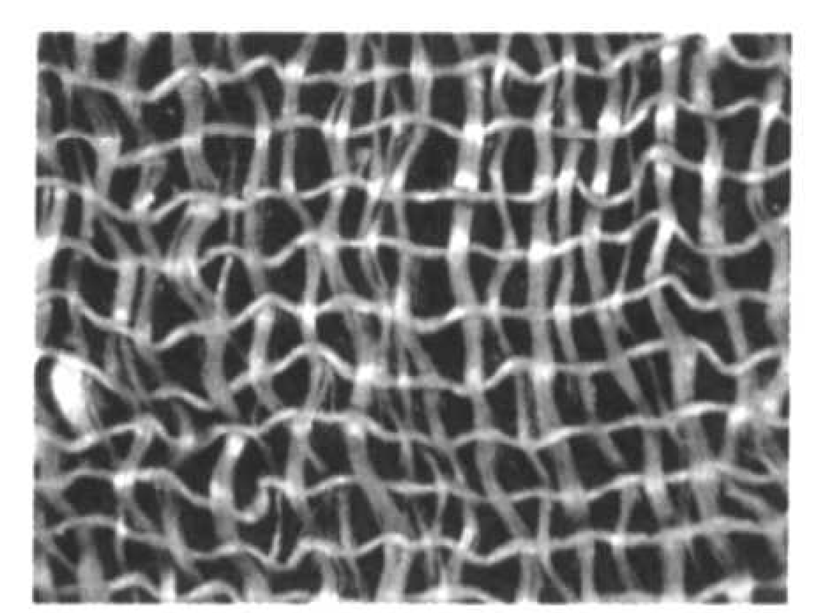
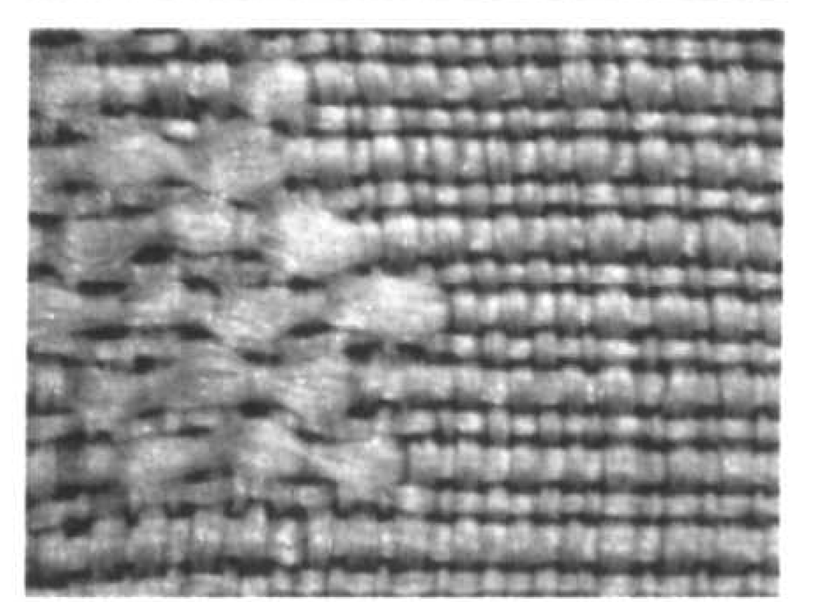







图 2-4　各种平素类组织

●绉纱为縠

通过加捻丝线的使用，织成平纹织物，并经精练即可使其起绉。这种质地较为轻薄、经缕纤细并表面起绉的平纹丝织物，古代称为縠，后世称为绉。

《释名》云："縠，粟也，其形戚戚，视之如粟也。"这里所谓的粟是颗粒状，为起绉后的表观效果。故《增韵》云："绉纱曰縠。"《周礼》注曰："轻者为纱，绉者为縠。"

绉纱的出现亦很早。河北藁城台西村商代遗址中出土了带有绉纱印痕的青铜器，湖南长沙左家塘战国墓中曾出土一块浅棕色绉纱手帕，长沙马王堆一号汉墓出土的素纱禅衣使用的素纱其实就是縠，经线为两根S捻、两根Z捻相间排列。直到宋墓中，这类绉纱织物还是屡出不鲜。它们的经纬丝均加有强捻，或为单纯的S或Z捻，或是S与Z捻相间排列，捻度一般在2000～3000捻/m上下，绉效应明显。[2]

唐宋时期的各地土贡产品中可以看到有许多縠类产品的名称。但在明清时期，縠的名称渐渐少用，而较多出现绉或绉纱的名称，尤其是浙江湖绉，更是扬名天下。湖绉起于明天启年间，盛于清乾隆之后，并以双林镇所产最为著名。湖绉品种多样，有花有素，但素绉纱似乎更受人们的欢迎。所谓的包头绉也是素绉纱的一种，只是较衣料用湖绉狭短些，有阔宫、狭宫、顶宫、小重、泉绉、海绉、西庄等名目。《湖州府志》谈到，织绉纱"先经丝使左戾右戾谓之打线，然后左右相比织之，故有绉纹"，颇类似今天的双绉生产工艺。湖绉织时经纬都用生丝，经丝必须过淀粉上浆，纬丝加捻。若只用一个方向加捻的纬丝织入，织物练后起绉纹的称"花湖绉"，纬丝左捻右捻交换织入的称"鸡皮湖绉"；纬丝加强捻，织物练后起"立绉"的称"顺纡湖绉"。"绒绉"则是先练染后织造，细丝为经，捻丝为纬，一梭松一梭紧相隔排列，变化丰富。[3]

●绵紬

尽管绢可作为平纹丝织物的通称，但一般情况下均是指长丝织物，而若是使用绵线织成的平纹织物则应称为绵紬或紬了。



[1]　赵丰：《辽庆州白塔所出丝绸的织染绣工艺》，《文物》2000 年第 4 期。
[2]　陈维稷：《中国纺织科学技术史（古代部分）》，科学出版社 1984 年。
[3]　袁宣萍：《试论绉类织物的起源与发展》，《丝绸史研究》1988 年第 3 期。

䌷是用绵线或绢纺丝织成的平纹类织物。䌷原有抽引成丝线的意思，故《释名》："䌷，抽也，抽引丝端出细绪也。又谓之絓,絓，挂也，挂于杖端，振举之也。"与此同时，䌷也作为绢纺织物的名称，《急就篇》颜师古注："抽引粗茧绪纺而织之曰䌷。"今日犹称其为绵䌷，䌷通绸字。其织物表现一般是细粗不匀，较粗糙。但还可对其进行细分。

较精细的䌷称为绕，《玉篇》云："绕，细䌷也。"也有称䌹的，《玉篇》云："䌹，细䌷也。"

较粗的称为绀，《说文》："布也，一曰粗䌷。"《玉篇》云："绀，粗䌷也。"

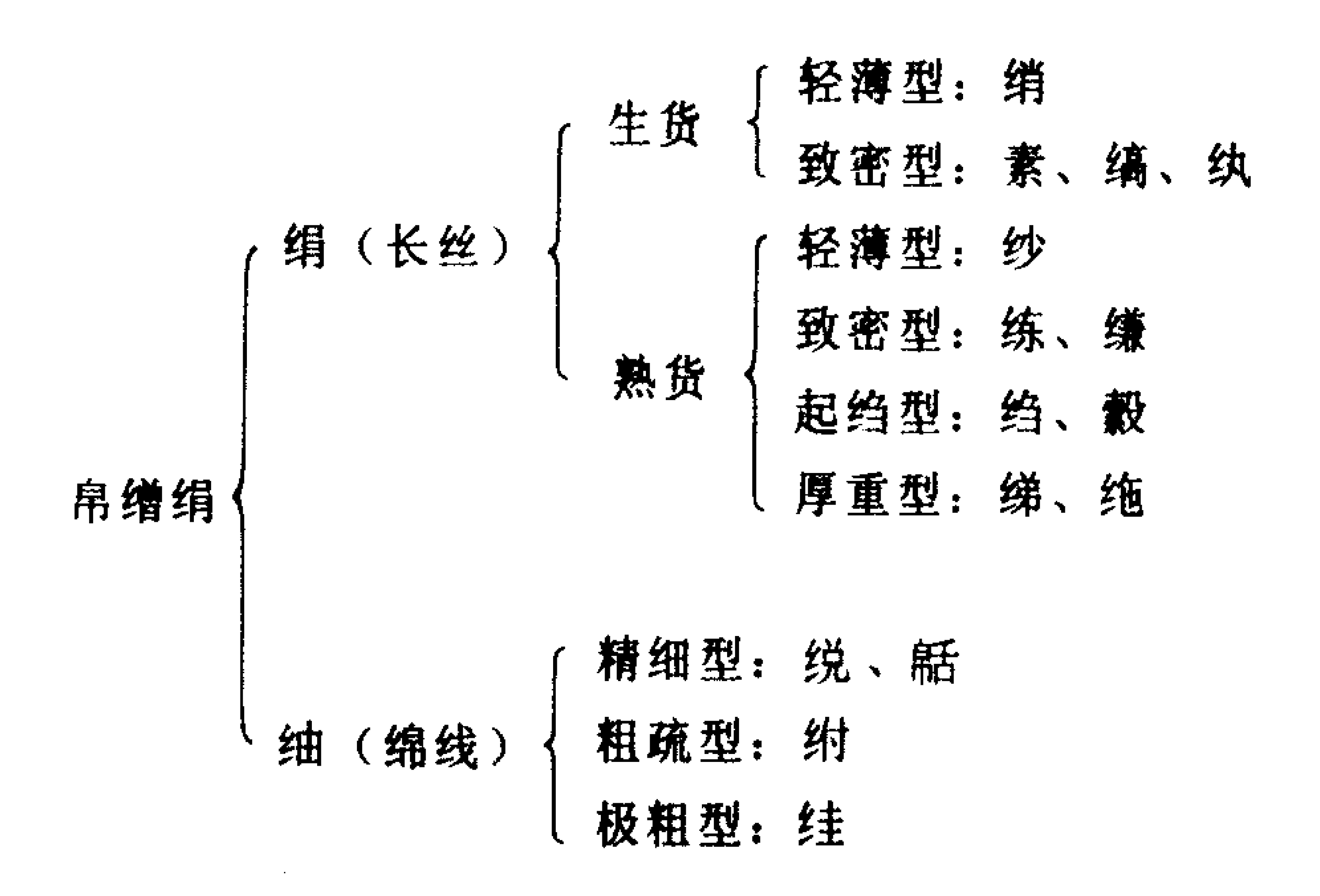
最粗的是絓，颜师古云："䌷之尤粗者曰絓，茧滓所抽也。"

绵䌷应当是最早出现的丝绸品种，因为茧丝的利用是由纺制绵线而到缫丝的，但绵䌷的出土物却不很多，最早为西周时期，河南信阳孙砦出土的两件平纹织物经纬线均加捻而粗厚，应是绵䌷类织物。后来也有一些出土，但不引入注目。

䌷字到明清时已改变了词意，成为一般平纹和斜纹暗花类织物的统称，如潞䌷、江䌷、宁䌷等。到清代时又改写为绸，成为普通丝织品的通称。

## ●名称上的分类

古代平纹类丝织物的各种品名的分类已如上述，其中的考证虽然不能与所有文献相符，但已与大部分文献相符，故而我们可以从名称上对平纹类织物作一些分类。




## ●实物分析的分类

平纹织物是历代出土实物中数量最大的种类。根据有关的整理分析，其织物表现效应可以根据密度分成下列五种类型：

Ⅰ、稀：经 10～30 根 / cm，纬 10～20 根 / cm；

Ⅱ、中偏稀：经 30～40 根 / cm，纬 20～30 根 / cm；

Ⅲ、中：经 40～70 根 / cm，纬 20～50 根 / cm；

Ⅳ、中偏密：经 70～90 根 / cm，纬 30～50 根 / cm；

Ⅴ、密：经 90～100 根 / cm，纬 40～70 根 / cm。

出土的平纹织物多为长丝类织物，故一般可称为绢。若丝线较为纤细，则Ⅰ、

Ⅱ、Ⅲ类均可称为纱，Ⅳ、Ⅴ则可称为绢；若丝线较为粗实，则Ⅰ可称为纱，Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ可称为绢，而Ⅴ则可称绨。其中的定量标准的确定，则有待于进一步的研究。[1]

## 3 平纹地暗花织物

### ●汉绮唐绫

绮的名称出现较早，《楚辞·招魂》中有“纂组绮绣”之句，《战国策》中亦有“曳绮縠”之句，其注皆与《说文》相同：“绮，文缯也。”文缯也就是有花纹的平素类织物，与战国秦汉的出土实物相比较，可知这是指当时的平纹地暗花织物，亦即平纹地暗花织物，这在汉代被称为绮。

但是，到了魏晋南北朝时期，绮的名称除了在诗文中偶尔见到之外，在现实生活中却极少出现。与此同时，平纹类暗花织物的品种种类与数量却与日俱增，唯一的解释就是这类织物到此时已不再称为绮了。

绮的名称最终为绫所取代，尤其是在唐宋时期，一般的平纹地暗花织物均被称为是绫。我们举两个实例作证：一是吐鲁番所出的一件团窠双珠对龙图案的平纹地暗花织物背面写有唐代“景云元年（710年）双流县折调细绫一匹”的题记；[2]二是日本正仓院也藏有一件时代与唐代相当的、题有“近江国调小宝花绫壹匹”的织物，采用的也是平纹地显斜纹花的组织。[3]很显然，这种结构的织物在唐代被称为绫。

对于这种异时异名的织物，可以按唐代名称通称为绫，也可按汉代名称通称为绮，但也不反对仍按时代的名称加以称呼，即对汉以前者称为绮，对魏唐及以后的称为绫。为了与斜纹绫相区别，又可以具体地称为平纹绫。

### ●商式组织与1-2织法

商式组织是对商代经常出现的暗花织物的一种称呼。

商代暗花织物发现不多，且基本上都是附着在青铜器上的铜锈固着遗痕或印在其他器物上的痕迹。1937年，西尔凡女士在藏于远东古物博物馆的商代青铜钺上发现了一种回纹暗花织物；[4]在故宫珍藏的一件商代玉刀上，也有雷纹的暗花织物发现；[5]后来在安阳殷墟妇好墓发现的一件青铜器上又看到了一种呈现几何纹的暗花织物，图案不清，但风格明显一致。这种暗花织物的特点是图案遍地密布，十分均匀；图案直线构成几何形，这些直线均一样粗细，相互垂直；从组织上来说，显花之处为三枚经花，此外有一枚经组织相夹在图案各直线之间。因此很难说哪是花组织，哪是地组织。这种组织十分特别，开始于商代，故称为“商式

[1] 区秋明、袁宣萍：《平纹组织在古代丝织品中的应用》，《丝绸史研究》1987年第1-2期。
[2] 武敏：《吐鲁番出土蜀锦的研究》，《文物》1984年第6期。
[3] 松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社1984年。
[4] Sylwan, V, Silk from the Yin Dynasty, *BMFEA*, No.9, 1937.
[5] 陈娟娟：《两件有丝织品花纹印痕的商代文物》，《文物》1979年第12期。

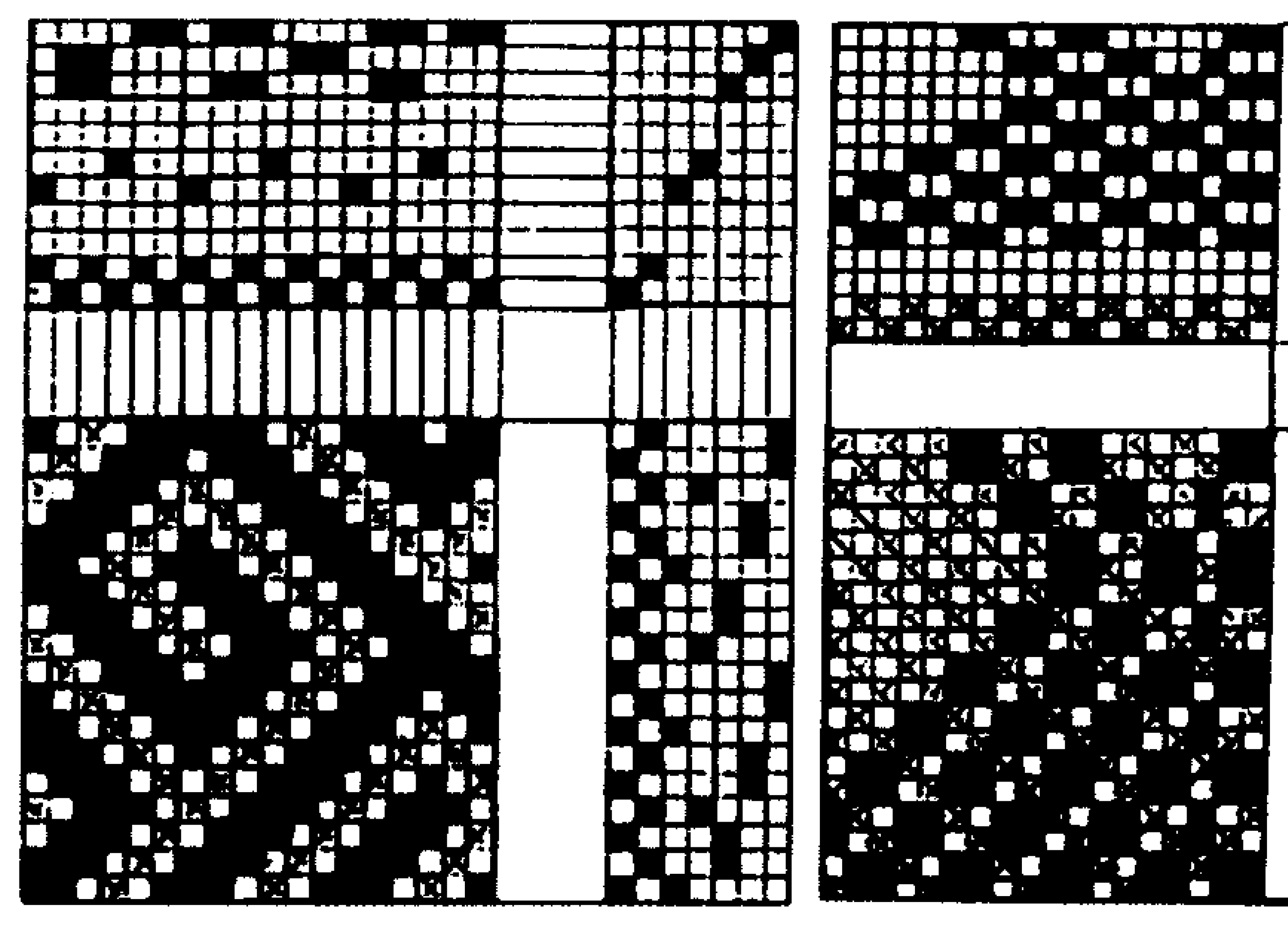


图 2-5 勾连雷纹和 1-2 织法　　图 2-6 并丝织法上机图

组织"，但其一直沿续到汉代及魏晋。从前苏联刻赤地区出土的汉代织物和甘肃嘉裕关出土的魏晋暗花织物来看，这类组织应用甚广。

这种织物可能是采用了一种特殊的 1-2 织法织制的。这种织法的基本原理是用普通平纹作基础，每隔两纬两经织一批更宽的平纹点形成整个地组织，然后再用每隔一梭一经的并丝组织进行显花，就能形成商式组织，这种一梭一纬与二梭二纬相间排列的组织及技法就被称为 1-2 织法，这是商式组织特有的方法，后来逐渐不用（图 2-5）。[1]

**●四枚斜纹与 2-2 织法**

继商式组织之后起的是一种平纹地上起四枚斜纹花的组织（彩版三：a)，出现在汉代，沿续却十分长久。这种组织最初出现在长沙马王堆汉墓之中，是一件平纹地上显 3/1 斜纹的杯文绮；[2]后来，则大量出现在西北地区自东汉至隋唐的墓葬之中，如鸟兽纹绮、对波葡萄纹绫等。

这种组织的出现使人们认为，中国在汉代已出现了斜纹组织。但据 G. Vial 等人的研究，[3]中国的这种类似斜纹组织，实在是由平纹技术所造成，普通平纹和方平的叠加，构成了斜纹的效果。在地部，普通的一上一下平纹由地综完成，而在花部，则由并丝穿综和二次相同规律的纬线所形成的方平组织叠加在普通平纹之上，这里的方平叠加是形成 3/1 斜纹效果的关键，故此法被称为 2-2 织法，又称"并丝织法"[4]（图 2-6）。由此形成的斜纹只能说是具有斜纹的效果，而不能说是斜纹的技术或是斜纹的概念。要把这类斜纹效果等同于作为原组织的斜纹技术是十分勉强的，因此，夏鼐先生极有预见地将这种组织称为"类似斜纹组织"。[5]

**●隔梭平纹隔梭花**

图 2-7 战国彩条纹绮组织图

至迟在西周时期起，有一种特殊的显花组织出现，其特点是在显示花纹的纬线之间夹入一梭地组织的平纹纬线，这种组织的花纬浮长往往长于平纹纬线浮长，故会使邻近的丝线产生滑移，以致有人将其误作

[1] 赵丰：《丝绸图案的早期风貌——中国古代丝绸图案研究之一》，《浙江丝绸工学院学报》，1987 年第 2 期。
[2] 高汉玉等：《长沙马王堆一号汉墓出土纺织品的研究》，《文物出版社》1980 年。
[3] Krishna Riboud and Gabriel Vial, *Tissus de Touen-Houang*, Paris, 1970.
[4] 袁宣萍：《中国古代绫织物及其织造技术的研究》，浙江丝绸工学院硕士论文 1986 年。
[5] 夏鼐：《新疆新发现的古代丝织品——绮、锦和刺绣》，《考古学报》1963 年第 1 期。

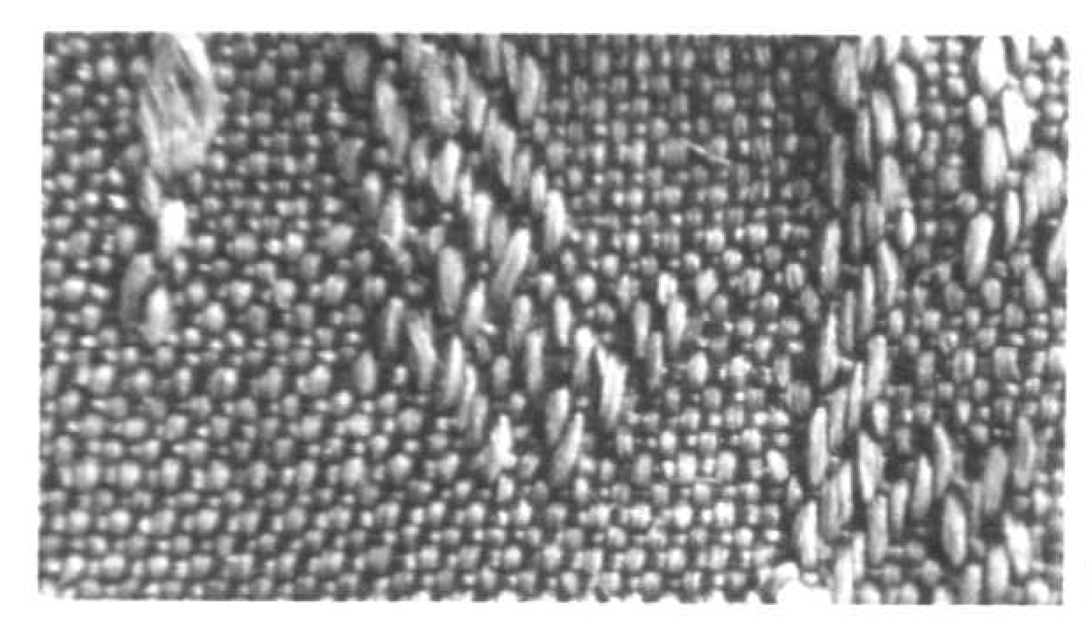




图2-8　汉晋时期的汉式绮组织

“假纱组织”。

陕西宝鸡茹家庄西周墓中曾出土一些带有织物印痕的泥土，其中发现一种一梭1/1和一梭3/1相间隔的组织，[1]这种组织其实就是汉代的汉式组织，由于在汉代墓葬中大量出现，故被认为是中国汉代所特有的组织。宝鸡西周墓中还有一种一梭1/1与一梭5/1相间隔的组织，这种组织在江陵马山楚墓的二色绮中仍有反映，[2]应属同类（图2-7）。各种组织类型在西周早期均已出现，在发展变化中逐渐趋于一致，归结为汉式组织，这种组织的优点是纬浮较短，固结点多，表面平整，并增加循环长度，遂被后世广泛利用。

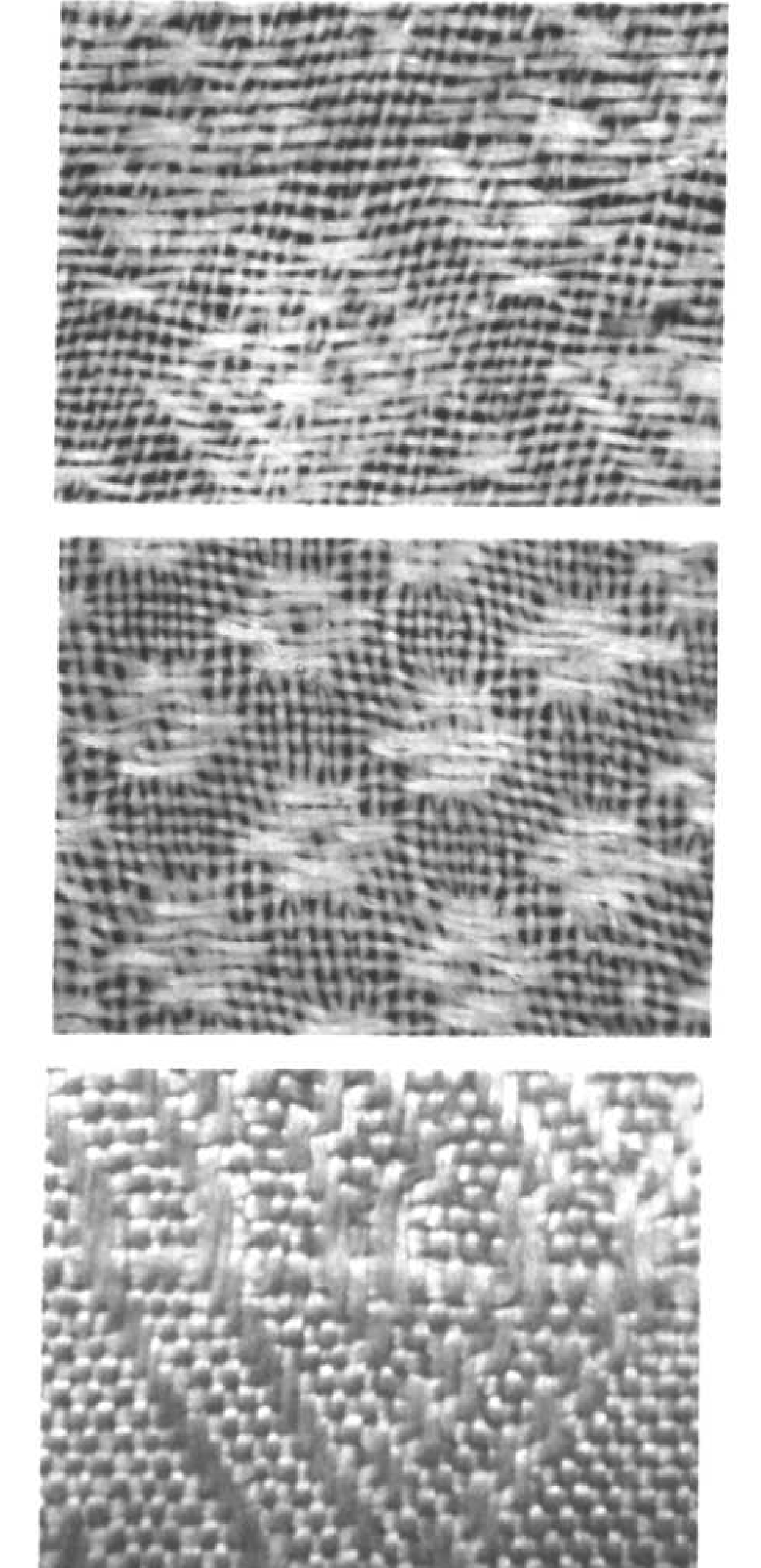
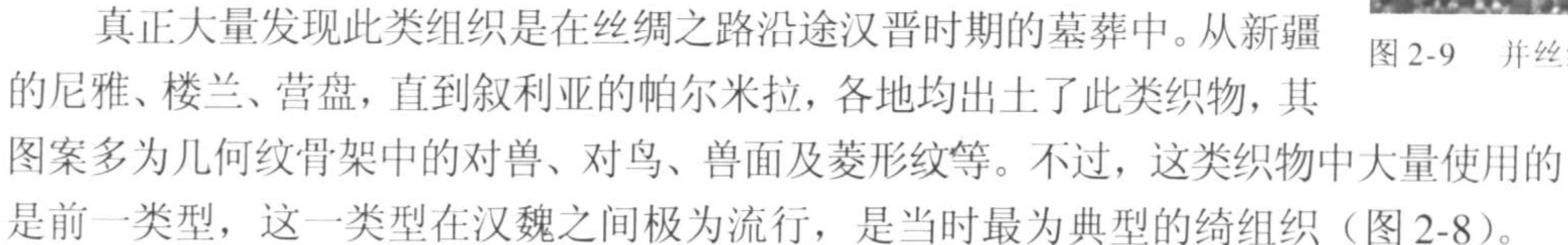


图2-9　并丝织法产生的组织



真正大量发现此类组织是在丝绸之路沿途汉晋时期的墓葬中。从新疆的尼雅、楼兰、营盘，直到叙利亚的帕尔米拉，各地均出土了此类织物，其图案多为几何纹骨架中的对兽、对鸟、兽面及菱形纹等。不过，这类织物中大量使用的是前一类型，这一类型在汉魏之间极为流行，是当时最为典型的绮组织（图2-8）。

### ●并丝织法

并丝织法是2-2织法的一种衍生，是较2-2织法更为广义的一种定义：两根或两根以上相邻的经丝总是一起穿过同一提花综眼，而且在地综依次提升时，提花综总是被连续提升两次或两次以上。2-2织法只是并丝织法在二经二纬时的特殊情况下的特例。现在，我们较多地使用边阶的概念，因此，并丝织法就是边阶的一种情况。[3]

并丝织法产生的第一类组织是平纹地1/3斜纹，即被大多数学者认为是真正的2-2织法。其第二类是平纹地上的纬浮，使用并丝组织块（可以有4-2，2-4，4-4，2-4II等）与平纹地配合，其最终组织变化甚广（图2-9），而大部分使用的平纹的块组织形成几何图案。这在唐代已经出现，如青海都兰热水墓中发现的紫色方格绫和黄色龟背小花绫，但在辽代使用极为广泛，并一直沿用到元代。

大部分平纹地上5/1斜纹的组织可以看作是2-2组织块以2/1斜纹的规律与平纹地的配合，S和Z两个方向可以同时被应用，配合方法不同，就可以得到5/1普通斜纹和5/1破斜纹两种，就象内蒙古巴林右旗友爱辽墓出土的方格纹绮一样[4]（图2-10）。这类组织在元代仍见使用。

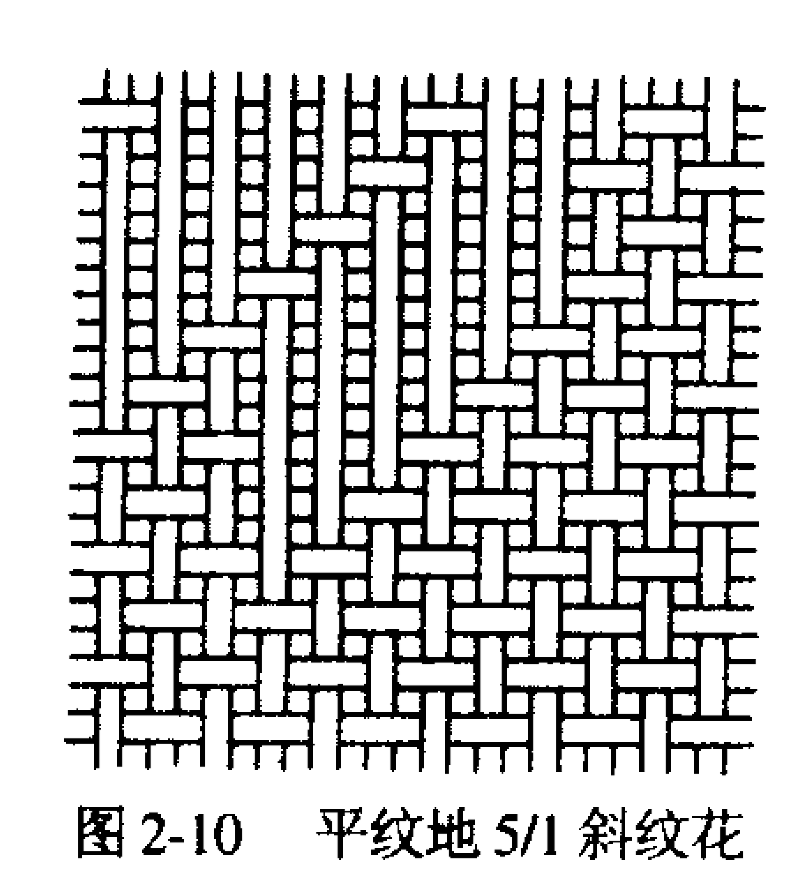
---

[1]　李也贞等：《有关西周丝织和刺绣的重要发现》，《文物》1976年第4期。

[2]　荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社1985年。

[3]　Zhao Feng, G-G patterning method of silk weaving in earlier China, *Journal of China Textile University*, Vol.11,No.2 (1994).

[4]　巴林右旗博物馆：《内蒙古巴林右旗友爱辽墓》，《文物》1996年第11期。

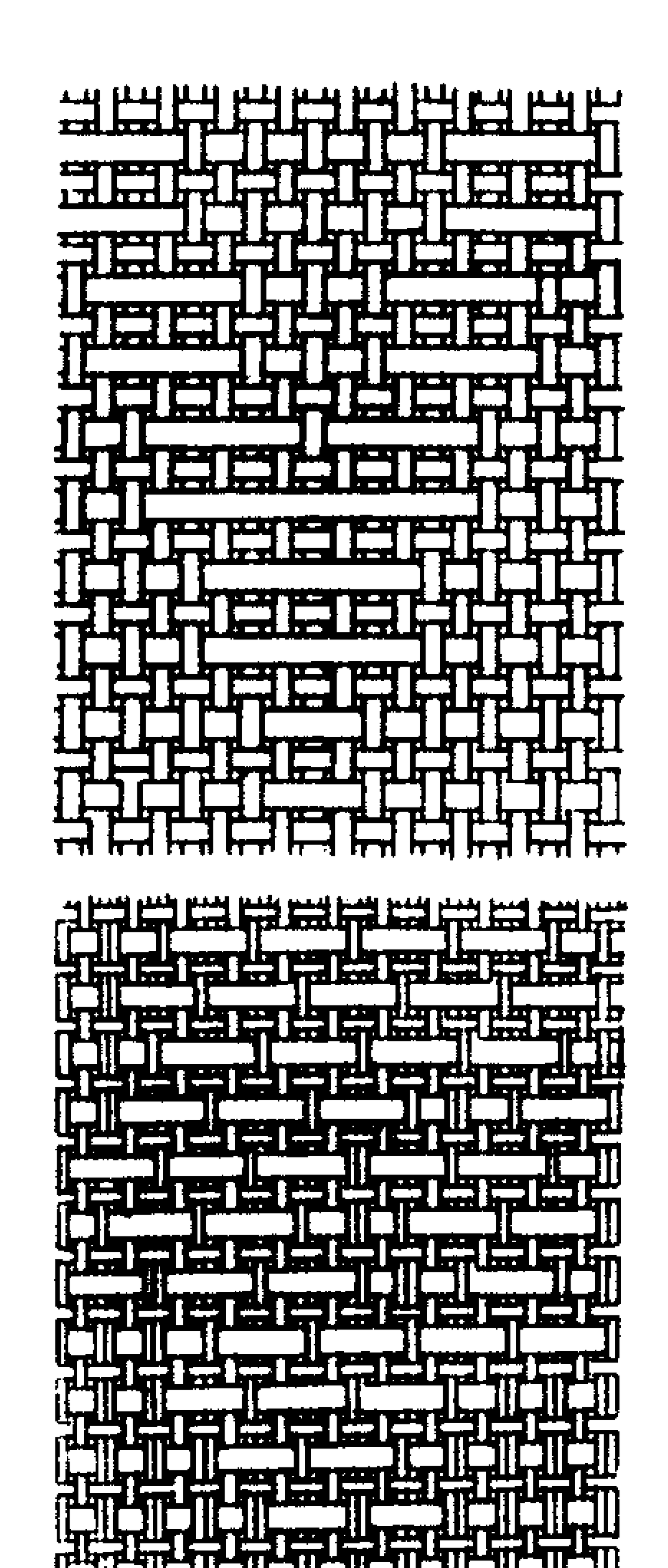

图 2-10　平纹地 5/1 斜纹花

## ●交梭工艺的发展

唐代文献中开始出现交梭绫的名称，至宋代仍然十分常见，特别是江南江浙一带，更是交梭绫的重要产地。

交梭是一种工艺的名称，顾名思义，是用两把梭子交替使用。对照宋代江南地区的大量出土物来看，平纹地暗花织物中有不少是由一粗一细两根纬线交替使用的，细纬线作地纬用，粗纬线作花纬用。在地部，两种纬线交织成平纹组织，在花部，地纬仍作平纹交织，花纬则以较长的纬浮以平纹或斜纹规律或直接以浮长显花。由于花纬较粗，在浮长较长时即可覆盖两边的地纬，从而使花部纯真、丰满，获得极好的效果。但其实从织造方法来看，这种一粗一细的纬线并非全由两种粗细不同的纬线形成，一根粗纬多是由细纬两次甚至更多次织入同一织口形成的效果，正如当时絁的织法一样。因此，当时这类织物也有被称为“花絁”的。[1]

这类织物主要出现于宋代墓葬之中，如湖南衡阳何家皂北宋墓[2]、江西德安周氏南宋墓[3]、福建福州黄升墓[4]等，其例甚多。最引人注目的是一种纬重平为地组织的绫，花纬极粗，显花时只用极细的经线接结，使图案特别饱满（图 2-11）。


图 2-11　交梭绫组织

## ●省综设计思想

在中国古代的平纹类暗花织物中，自始至终贯穿着一种省综设计思想。

古代提花织造极为复杂，用多综式织机时每增一条花纹线就得增加一片综，若用花本式织机就得增加一根耳子线，因此，古人的思想是尽可能要用较少的综片（或耳子线，在早期主要是综片）来织出较大循环的图案，因此，古人采用两种方法。

一种是通过地、花组织的叠合、用较少规律较大循环的组织叠合成更大循环的组织。如在 1-2 织法中，普遍的地组织其实是四片综，但在提花时，每三纬只需一片综即可，需综总数为：

$A = 4 + n/3$

n 是图案循环的纬线数，较之原来一纬一综，省下了将近 2/3 的综片。再如 2-2 织法中，地组织为二片综，花组织则是每二纬一种规律，则需综总数为：

$A = 2 + n/2$

较之原来省综约达 1/2。

另一种方法是用一梭织地、一梭织花的方法来省综，这样原来长

[1] 赵承泽：《谈福州、金坛出土的南宋织品和当时的纺织工艺》，《文物》1977 年第 7 期。
[2] 陈国安：《浅谈衡阳何家皂北宋墓纺织品》，《文物》1984 年第 12 期。
[3] 江西省文物考古研究所等：《江西德安南宋周氏墓清理简报》，《文物》1990 年第 9 期。
[4] 福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社 1982 年。

度中的所需花综数也只要一半左右。若是再将同一规律重复一次。则省综更多。这种省综法十分简单，无须心计，故而后世使用较多，但花纹光泽不佳，故而导致了粗细纬交织的交梭织法。

至于嵌合组织则可视作是两种方法的结合。2 × 2 方平的嵌入，几乎可以省去 3/4 的综片，而 2 × 4 变化方平的嵌入则可省去 5/6 的综片。

省综设计思想是我国古代品种设计中极富科学性和创造力的部分，体现了古人的智慧，至今仍值得学习。

**●清代的平纹绸**

平纹地暗花织物在清代仍十分多见，如春绸就是以平纹为地的暗花或类似暗花织物。故宫博物院所藏茶绿地万代福寿绸就是以平纹为地、3/1 斜纹显花的，与早期的绮组织相同。另一件也是藏于故宫的葡灰地万代福寿绸则以粉红色经和黄色纬织成，上有"织造臣英瑞"的织款，组织为平纹地上纬浮显花。

清代也出现了八枚缎纹在平纹地上显花的织物，它是目前所知古代缎纹中能与平纹配合互为花地的唯一一种缎纹组织（图 2-12）。

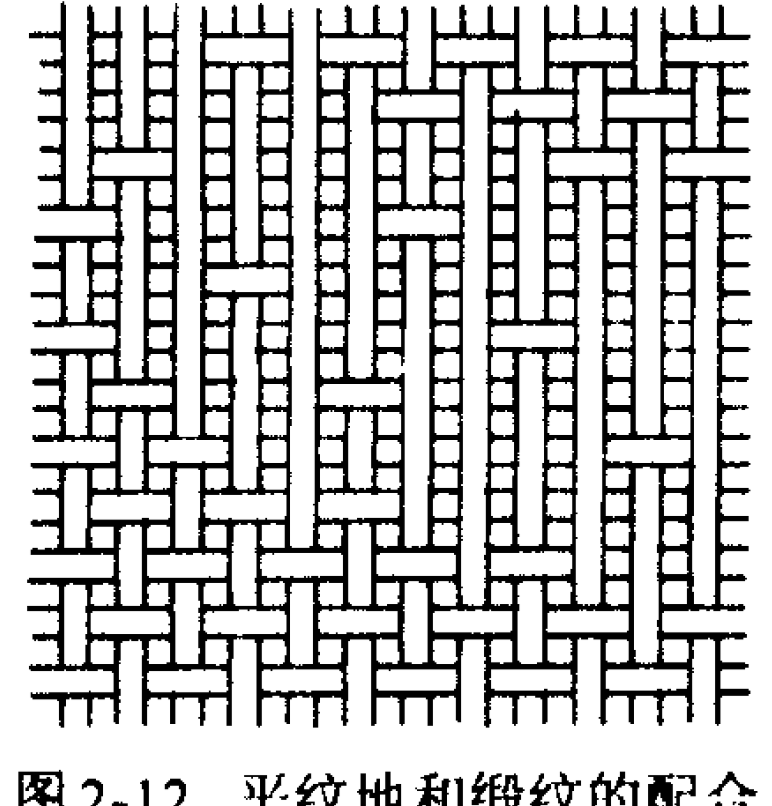


图 2-12　平纹地和缎纹的配合

## 4　斜纹地暗花织物

**●绫盛于唐**

绫之名的出现较绮为迟，主要是到魏晋时期才多起来。成书于西晋的《西京杂记》记："霍光妻遗淳于衍蒲桃锦二十四匹，散花绫二十五匹。绫出钜鹿陈宝光家，宝光妻作其法，霍显，召入其第使作之，机用一百二十镊，六十日成一匹，匹直（值）万钱。"由此可见，当时使用的绫机是相当复杂的，而散花绫也俨然为一名产，费工难织且价格昂贵。至三国时，又有魏人马钧改革绫机之举，《三国志・魏志》裴松注："旧绫机五十综者五十蹑，六十综者六十蹑，先生患其丧功费日，乃皆易以十二蹑，其奇文异变。"经过改进的绫机，可以用十二片踏脚板控制五十或六十片综，使生产效率得以提高。魏晋南北朝时，绫的名目见于文献资料的逐渐增多，如白绫、青绫、绛绫、大文绫、鹤绫、仙人纹绫等等。然而，绫织物真正进入全盛时期是在唐代。唐代百官公服用绫制作："亲王常服及三品二王后服大科绫罗、五品以上服小科绫罗；六品以上服交梭双紃绫……"唐代各地贡丝织品中绫占了很大比重，名类之多令人惊叹。河北的定州、河南的蔡州以及中唐后的江浙一带，都是绫的重点产区。《唐六典》记载官府织染署中设有专门的绫作，择各地技巧精良的工匠织造。如武后时期，仅绫锦坊中就有"巧儿"三百六十五人，内作使下绫匠八十三人，掖庭绫匠一百五十人。除官营外，唐代民间作坊织绫也颇盛，如定州何明远"家有绫机五百张"，象这样规模的大作坊，是前代所没有的。到宋元明清，绫品名的出现仍然是有增无减，品种变化也相当丰富，但论地位之显赫，再也不能超过唐代。[1]

[1]　袁宣萍：《唐绫略说》，《浙江丝绸工学院学报》1986 年第 3 期。

已如前述，唐代之绫中有很大一部分是平纹地的暗花织物，这部分，有人认为应称绮；另一部分是斜纹地暗花织物，这部分大家的观点比较一致，非绫莫属。

## ●绫的结构分类

唐代大诗人白居易有一首《缭绫》诗对当时绫的表观效果及生产工艺作了恰如其分的描述："缭绫缭绫何所似，不似罗绡与纨绮，应似天台山上月明前，四十五尺瀑布泉。中有文章又奇绝，地铺白烟花簇雪。……织为云外秋雁行，染作江南春水色。广裁衫袖长制裙，金斗熨波刀剪纹，异彩奇文相隐映，转侧看花花不定。"这里明显地指出，绫是一种通过不同组织对比显示花地的单层暗花织物。

在古代的单层组织中，使用最多的还是平纹、斜纹、缎纹三种基础组织，当以斜纹为地时，使用的花组织主要也是斜纹，平纹作花极少，缎纹作花至后期增多，此外还有浮长显花的。

对于标准斜纹来说，一般的变化有单位（枚数）、斜向、浮面（经面或纬面）的区别。因此，在选择不同花地的斜纹组织时，主要是考虑这三个方面的不同，有了这些不同，就能区分出花与地来，不同的因素越多，花地之间的差别也就越大，最后得到的效果也就越明显。

我们不妨用表表示如下：

| 斜向 | 枚数 | 浮面 | 应称名 | 实例 |
|---|---|---|---|---|
| 异 | 异 | 异 | 异单位异面异向绫 | 3/1Z和1/7S（辽） |
| | | 同 | 异单位同面异向绫 | 无 |
| | 同 | 同 | 同单位同面异向绫 | 2/1S和2/1Z（元） |
| | | 异 | 同单位异面异向绫 | 1/3S和3/1Z（唐）、1/5S和5/1Z（唐）<br>2/1S和1/2Z（元） |
| 同 | 异 | 异 | 异单位异面同向绫 | 2/1和1/5（唐）、3/1和1/7（辽） |
| | | 同 | 异单位同面同向绫 | 2/1和4/2（元） |
| | 同 | 异 | 同单位异面同向绫 | 1/2和2/1（元）、4/1和1/4（清）<br>1/5SZ和5/1SZ（辽）、1/3和3/1（辽） |
| | | 同 | 素绫 | 2/2（唐）、$\frac{3\ 1}{1\ 1}$（元） |

## ●异向绫

异向绫的大多数情况均为同单位异面异向绫，其中有四枚异向绫、六枚异向绫和三枚异向绫等多种。

四枚异向绫最早在汉晋时期的墓葬中已有出现，是最早的一种以斜纹为地的暗花织物。新疆楼兰和营盘都出土过一些方格纹的四枚异向绫[1]（图 2-13a）。但大量的四枚异向绫出现于唐代，青海都兰吐蕃墓中就有 1/3S 斜为地、3/1Z 斜显花的绫，[2]甘肃敦煌莫高窟也曾出土过一块 1/3S 斜为地、3/1Z 斜为花的青绿色儿

[1] 赵丰：《纺织品考古新发现》，香港艺纱堂/服饰出版 2002 年。

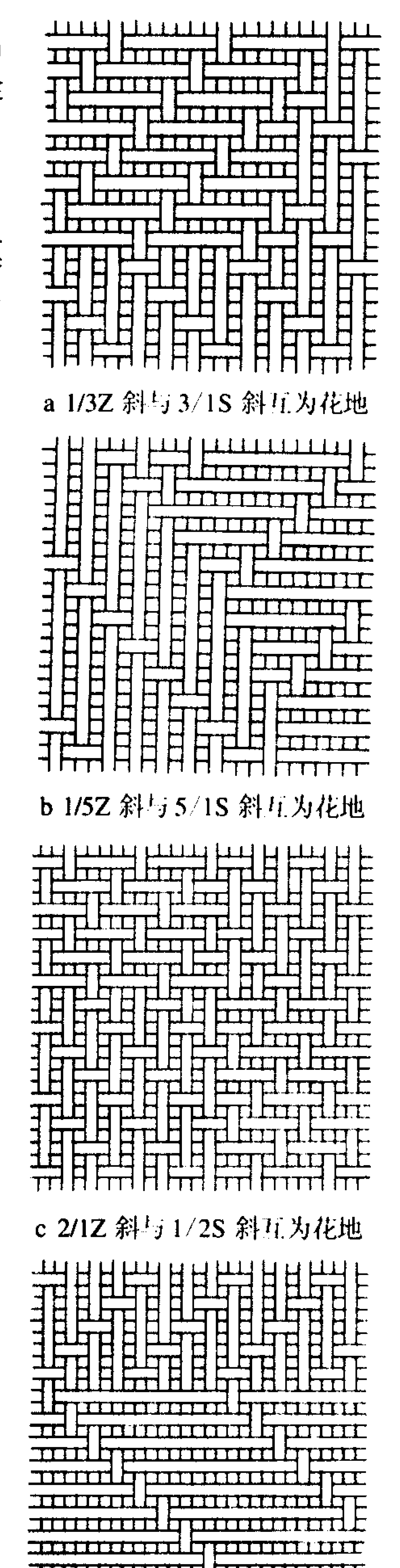
[2] 许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991 年第 15-16 期。

何纹绫。[1]这种组织在宋辽时期仍然很多，如湖南衡阳何家皂北宋墓出土的黄褐色回纹绫丝绵袍面料、山东邹县元代李裕庵墓出土的菱地朵葵绫和驼色绫福寿巾等，均为四枚异向绫。

六枚异向绫出现较四枚异向绫略迟，但在辽代墓葬中已十分常见。国内的较早实例是湖南衡阳何家皂的深褐色仙鹤藤花绫和金黄色牡丹莲蓬童子绫，其中前者以5/1Z斜为地、1/5S斜为花，经线不加捻；后者以1/5S斜为地，5/1Z斜为花，经线加S捻（图2-13b）。[2]这种组织远在大理也有发现，年代相当于北宋初期。元代这种织物仍有生产，如于河北隆化鸽子洞中发现的红色灵芝连云纹绫，以1/5S斜纹为地，5/1Z斜纹为花。[3]

三枚异向绫的实例主要出在元代，其中有异面和同面之分，同面者为2/1S斜和2/1Z斜互为花地，如异面者为2/1S斜和1/2Z斜互为花地，纹样通常较简单（图2-13c）。[4]

异单位异面异向绫首先出现在辽代，用四枚和八枚两种斜纹显花，这种异向绫其实例为S.56如耶律羽之墓出土的云带方胜四雁纹绫和云山瑞鹿衔绶绫，均以3/1Z斜纹作地，1/7S斜纹作花，花地斜向相反（图2-13d）。[5]


a 1/3Z斜与3/1S斜互为花地
b 1/5Z斜与5/1S斜互为花地
c 2/1Z斜与1/2S斜互为花地
d 3/1Z斜纹地1/7S斜纹花
图2-13　异向绫结构图

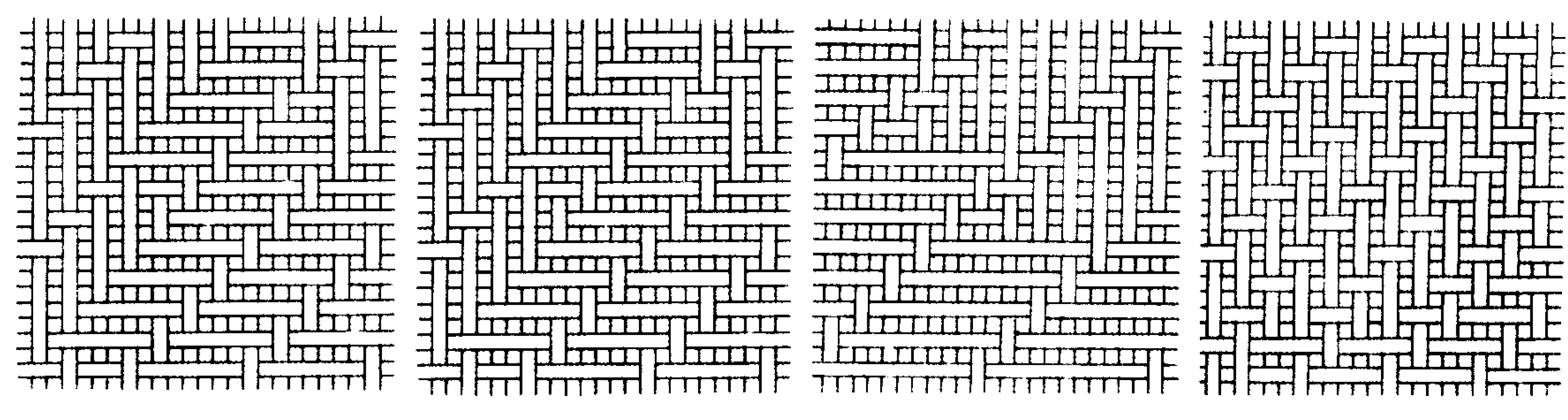
## ●同向绫

同向绫一般包括异单位异面同向绫和同单位异面同向绫两类，尚未发现异单位同面同向绫的实例。

同向绫最初出现在唐代，为异单位异面同向绫，通常是2/1作地、1/5显花（图2-14a）。如敦煌藏经洞就出土一件酒糟色几何花卉绫，2/1S斜作地，1/5S斜起花；[6]青海唐墓中的黄色大花卉绫的组织为2/1Z斜地上起1/5Z斜花，稍有区别。[7]宋元时期这类组织仍十分流行，实例有衡阳何家皂宋墓中的棕色富字狮子滚绣球藤花绫和黄褐色缠枝花果童子绫丝绵袄残片等[8]以及邹县元墓中出土的深驼色荷花鸳鸯暗地花绫夹裙。这类同向绫在后世一直沿用，特别明代的潞绸基本采用的都是这类组织结构，直到清代，南京的宁绸所用的也是这类组织。

同向绫中还有一类值得我们引起注意的是同单位异面同向绫，其花地组织的主要区别在于浮面的不同，因此也可特称为异面绫，辽耶律羽之墓中出土织物中有四枚和六枚的同向异面绫（图2-14b、c），到

[1]　Krishna Riboud and Gabriel Vial, *Tissus de Touen-Houang*, Mission Paul Pelliot XIII, Paris, 1970.
[2]　陈国安：《浅谈衡阳何家皂北宋墓纺织品》，《文物》1984年第12期。
[3]　赵丰：《纺织品考古新发现》，香港艺纱堂/服饰出版2002年。
[4]　赵丰：《纺织品考古新发现》，香港艺纱堂/服饰出版2002年。
[5]　赵丰：《辽代丝绸》，香港沐文堂2004年。
[6]　包铭新：《中国古代暗花丝织物》，《华东纺织工学院学报》1985年第1期。
[7]　许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。
[8]　陈国安：《浅谈衡阳何家皂北宋墓纺织品》，《文物》1984年第12期。



a 2/1Z 斜地 1/5S 斜花　b 1/3Z 斜与 3/1S 斜互为花地　c 1/5Z 斜与 5/1S 斜互为花地　d 1/2Z 斜与 2/1S 斜互为花地

图 2-14　同向绫结构图

了元代此类织物大量出现，这集中地反映在甘肃漳县汪氏家族墓葬中。该墓葬以元代为主，其中出土的大量丝织品有不少是以 1/2 和 2/1 同向斜纹互为花地的，这类织物大约多达近十件。此外在内蒙古的元墓中也有发现。由于 1/2 和 2/1 的单位相同且较小，故而图案隐然而织物平挺，很有特色。同为元代的鸽子洞窖藏中也有较多以 1/2 和 2/1 同向斜纹互为花地的织物出土（图 2-14d）。

同单位异面同向绫在清代还有所发展，出现了 4/1 和 1/4 同向斜纹互为花地的实例，如故宫博物院所藏的三多墩兰纹绫就是以 4/1Z 斜地上显 1/4Z 斜花的。这可能是受了当时五枚织物的影响而出现的。[1]

## ●缎花绫

以斜纹为地、缎组织显花的称为缎花绫，但有时缎组织并不一定具有缎的光泽效果，尤其是当缎组织为纬面缎时，这种情况就更明显。

最早的缎花绫是新疆盐湖古墓中出土的三块烟色牡丹花绫，地部为 2/1S 斜，花部为 1/5 的纬面 6 枚变则缎纹。这种 6 枚变则缎纹与地部斜纹的配合相当巧妙（图 2-15）。[2] 在甘肃漳县元墓中，也发现有这种组织出现。

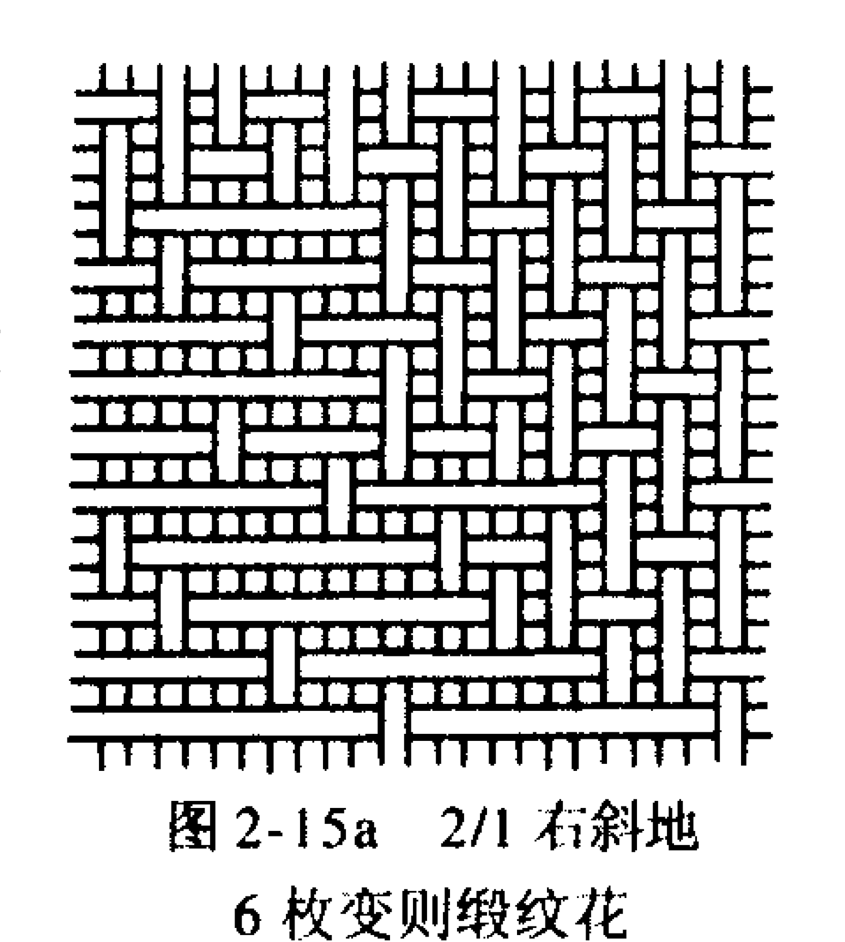


图 2-15a　2/1 右斜地 6 枚变则缎纹花

元代，五枚缎出现，同时也就被应用在绫中作花组织。山东邹县元墓中出土有一件著名的梅雀方补袷袍，其中方补中的组织为 4/1SZ 斜纹地、起五枚三飞纬面缎花。[3] 同墓另有一件菱纹暗花绫鞋面料组织与此相同。这类组织到明代应用更广。故宫所藏明代香色卍字曲水纹亮花缎就是以 1/4Z 斜纬面斜纹作地、五枚二飞经面缎纹作花的实例。

明清时期，还有一种具有凸花效应的绫织物，这种织物一般以斜纹作地，花部采用循环数为地组织 2 倍的缎纹。如故宫所藏一件清代大洋花绫，地组织为 1/3 四枚斜纹，花组织则为八枚三飞的经面缎组织，具有明显的高花效果。[4]

---

[1] 袁宣萍：《中国古代绫织物及其织造技术的研究》，浙江丝绸工学院硕士论文 1986 年。
[2] 王炳华：《盐湖古墓》，《文物》1973 年第 10 期。
[3] 包铭新：《正反缎的起源与发展》，《中国纺织科技史资料》第 11 集。
[4] 宗凤英：《明黄串枝大洋花凸花缎》，《丝绸史研究》1986 年第 4 期。

## ● 浮花绫

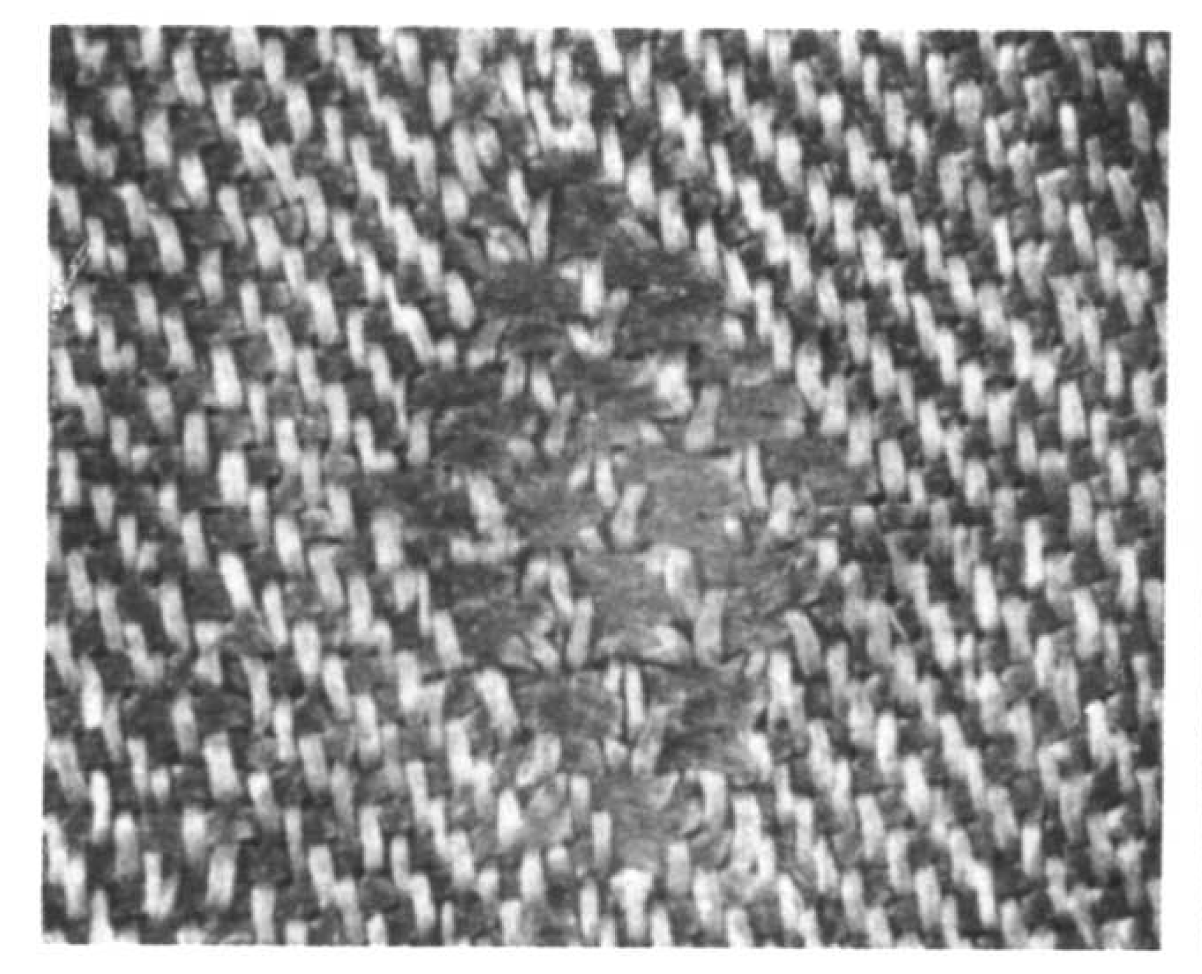
在斜纹地上用浮长（通常是纬浮长）显花的织物称为浮花绫。

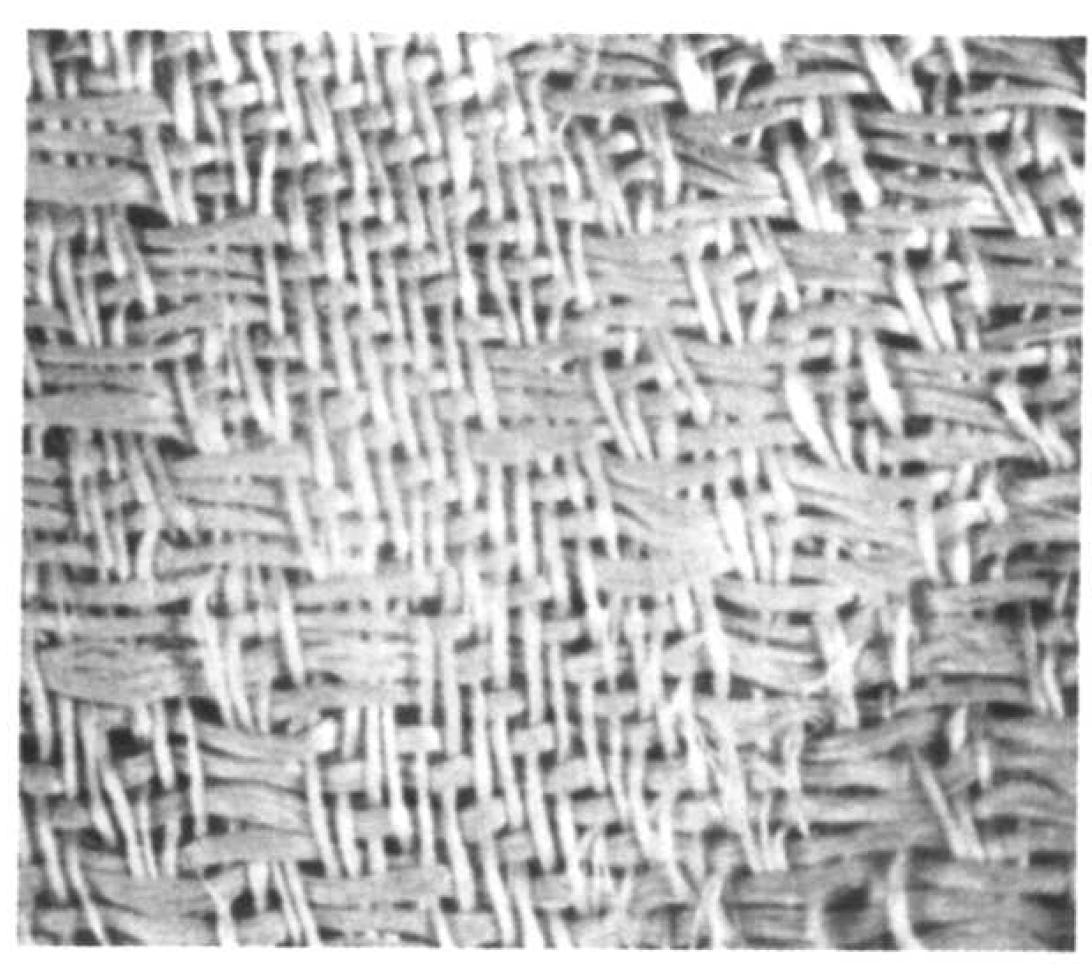
浮花显花是一种十分简单的组织，与斜纹地结合出现在唐代，唐初已有四枚锯齿形斜纹地上用纬浮显示小花的先例，在正仓院藏品中则有2/1Z斜斜纹地上用纬浮显示树下双凤和树下双羊的复杂纹样的织物。[1]在宁夏西夏陵区108墓中出土的工字绫，其实这也是一件2/1Z斜斜纹地上纬浮显花的绫，[2]只是因为其图案规矩，倒有点象斜纹显花了。这种组织在内蒙古元墓中亦有发现，一件深蓝色的雪花球路绫就是在2/1Z斜地上显纬浮花的。

纬浮花可以出现在任何斜纹地上，除经常应用的三枚地以外，还有5/1六枚斜纹地的。

其次，所有的斜纹地纬浮绫都能以并丝织法织成，其方法十分简单，就与平纹地上的纬浮显花一样。但这是G-G组织块和斜纹地的配合。织工似乎并不在乎G-G块是否与斜纹地能很好地配合，所以，我们可以经常看到不规则性存在于G-G组织块，3-3, 3-4, 3-5, 3-2在1/2斜纹上，以及4-4, 4-3, 4-5在1/3斜纹地上（图2-16a、b）。

我们也发现了在斜纹地上的G-G组织块以斜纹规律的排列配合，在庆州白塔天宫中发现的如棕色蝶鸟穿花绫和黄色折枝绫等，[3]它是2-4组织块以2/1Z向斜纹与1/3斜纹的结合，但如果其配合方法改变，其组织也会改变（图2-16c）。


a 3-3在1/2右斜地（背面）


b 4-4在1/3右斜地（背面）

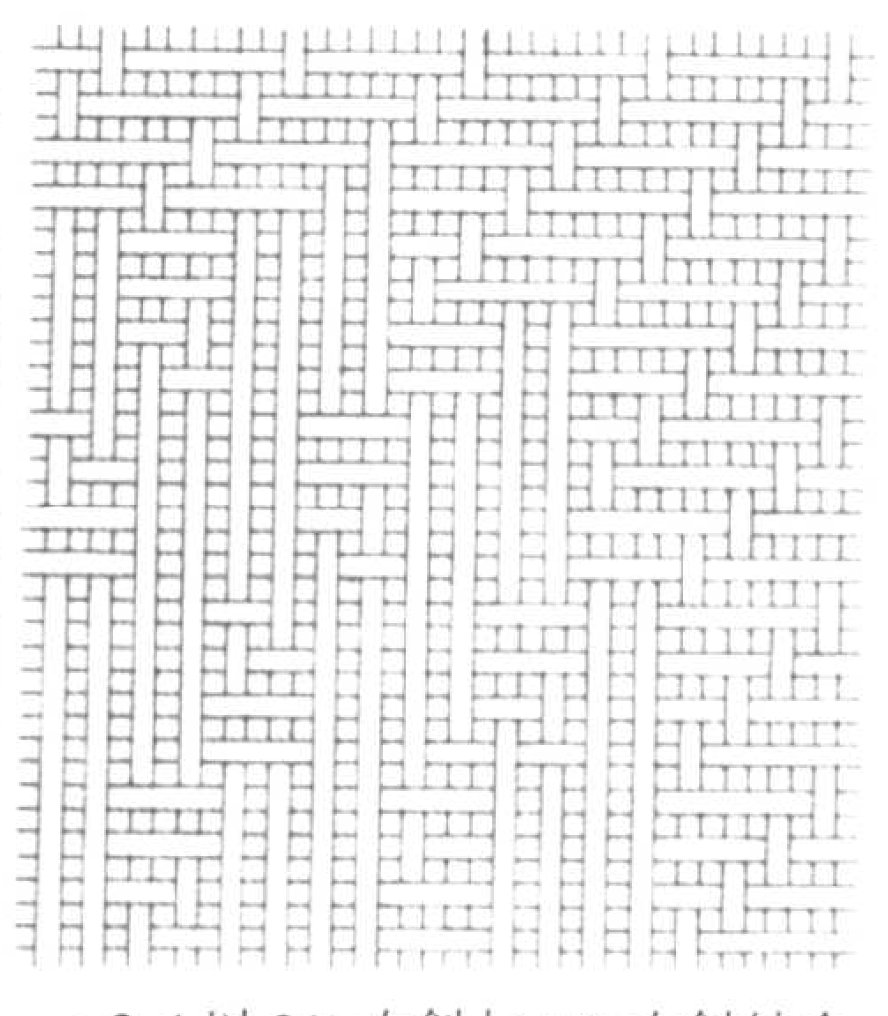

c 2-4以2/1右斜与1/3右斜结合

图2-16　浮花绫结构图

## ●特殊的绫

斜纹地织物的变化十分丰富，因此出现许多特殊的绫。

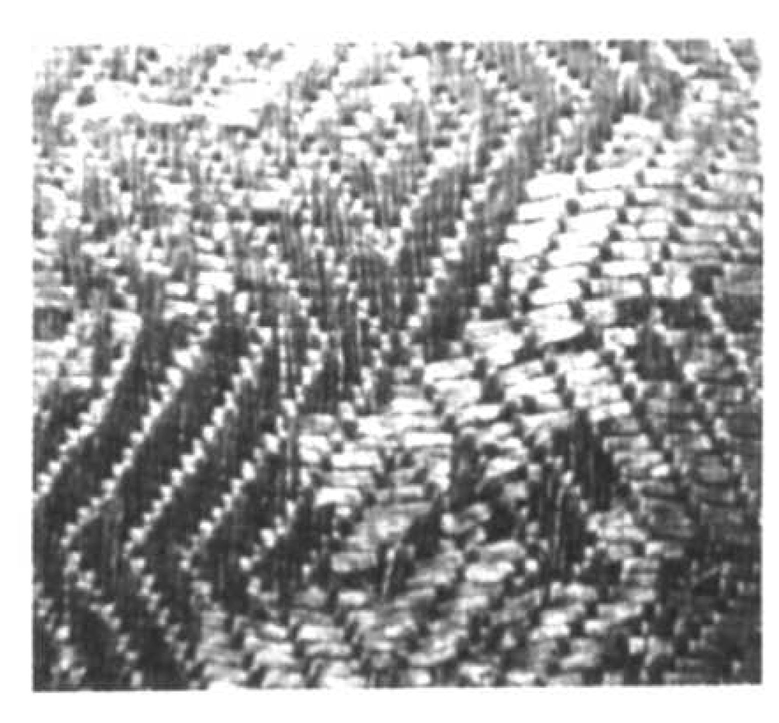
山形斜纹或锯齿形斜纹组织是唐代初期出现极为频繁的组织，有的与平纹相结合，有的属于色织，有的出现纬浮花，有的则仍然是简单的山形斜纹或锯齿形斜纹绫。[4]如辽耶律羽之墓中出土的回纹地卷云团窠双凤纹绫，其地组织是5/1的菱形斜纹，将54根经纬线组成的斜纹上下左右进行对称复制，就形成一个循环为108

[1] 松本包夫，《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社1984年。
[2] 高汉玉等：《随县曾侯乙墓出土的丝织品和刺绣》，《丝绸史研究》1987年第1-2期。
[3] 赵丰：《庆州白塔所出丝绸的织染绣技艺》，《文物》2000年第4期。
[4] 新疆维吾尔自治区博物馆：《吐鲁番县阿斯塔那——哈拉和卓古墓群清理简报》，《文物》1972年第1期。

根的菱形斜纹，而在显花处，则是按同样的循环规律，用1/5的菱形斜纹起花，使织物的地纹甚至是花部的纹理呈现出一种回纹的效果（图2-17a）。

破斜纹的应用极为少见，目前所知仅在明代官补上发现过用4枚破斜纹作地的补子组织，十分罕见。此外还有急、缓斜纹作地的情况。清代顺治年间有一件黄色缠枝莲暗花江绸采用的是一种五枚的缓斜纹，这种缓斜纹其实是一种五枚经面缎的纬向加强缎纹，只因加强后的效果为缓斜纹故归入绫类，其花组织为2/8S斜纹。

顺便提及，斜纹的素织物十分罕见。目前所知，有青海唐墓中十分破烂的一件，组织为2/2Z斜，经纬丝线均加有Z向强捻；以及内蒙古元集宁路故城出土的一件素绫，组织为$\frac{3\quad 1}{1\quad 1}$Z斜（图2-17b）。


a 1/5菱形斜纹

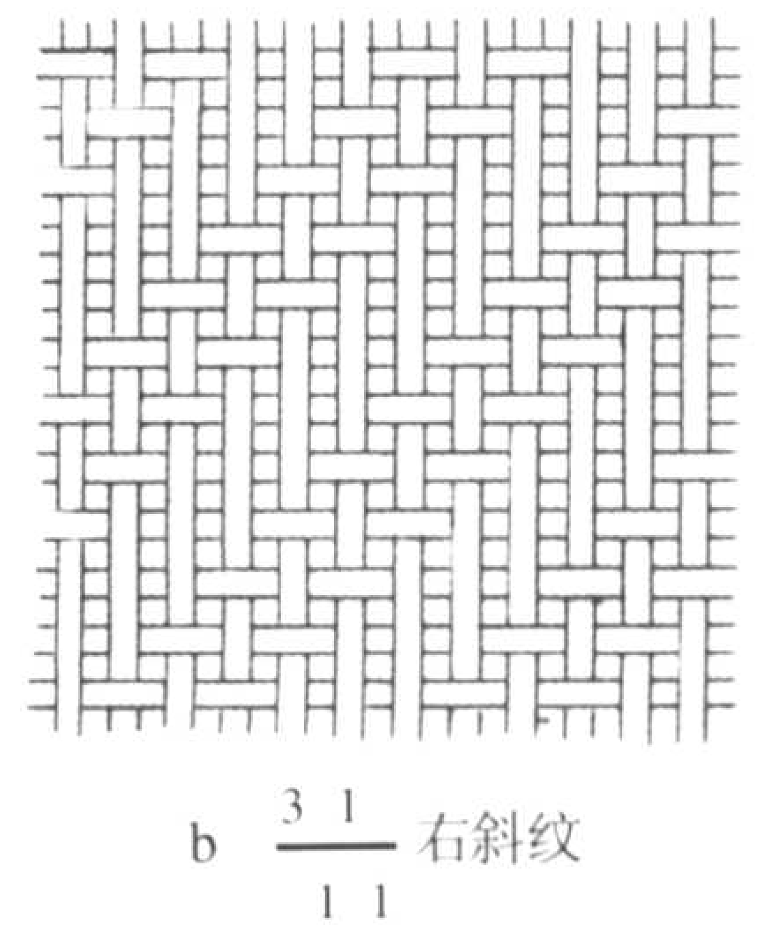

b $\frac{3\ 1}{1\ 1}$右斜纹

图2-17　其他绫组织结构图

## 5　缎纹地暗花织物

### ●历代缎名

缎纹是基础组织中出现最迟的一种。

缎在古代曾写作段。但在唐以前的文献中段多作布帛的计量单位讲，如“美人赠我锦绣段”。至唐代，《唐六典》中把“段”与罗、锦、绫、纱、绝、紬等品种名相并列，可能就是指缎纹织物，但是至今尚未发现宋代以前的缎实物。

明清文献中较多出现缎的名称，其中有以产地为根据者，如川缎、广缎、京缎、潞缎等；有以用途命名者，如袍缎、裙缎、通袖缎等名；有以纹样命名者，如云缎、龙缎、蟒缎等；有以组织循环大小为据者，如五丝、八丝、六丝缎、七丝缎，还有以工艺特征命名者，如素缎、暗花缎、妆花缎等。

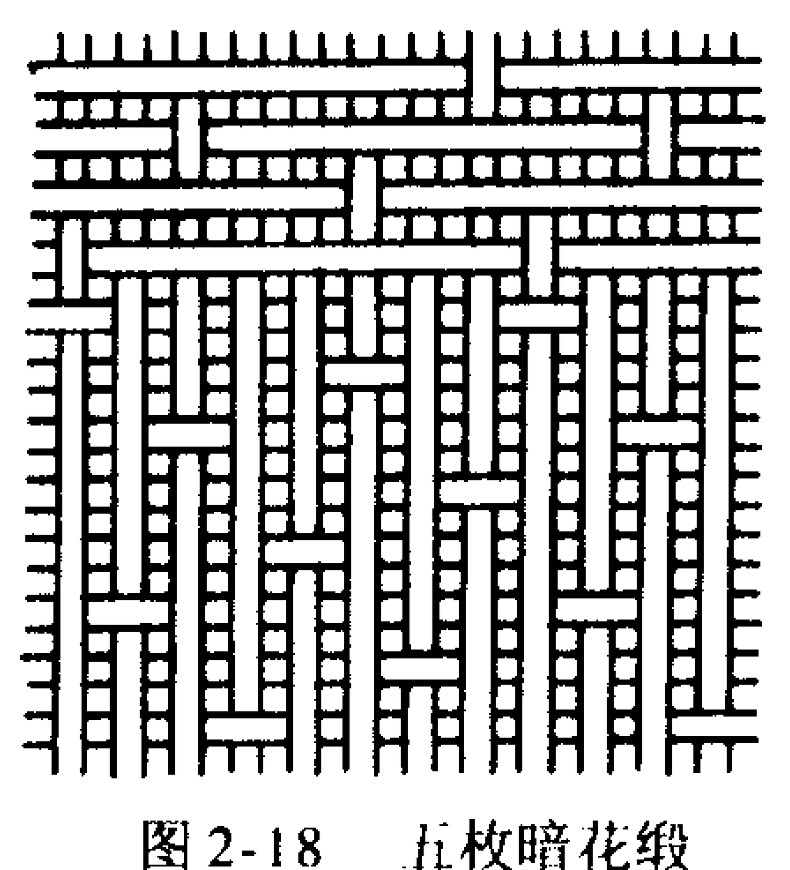
缎另有一个称呼是“纻丝”，或写作“注丝”。从文献来看，纻丝较多地指色织的缎织物。宋代《梦粱录》中对纻丝品名的记载中就有间道、闪褐、织金三种，明显是色织物，但在元代文献中亦有素纻丝和暗花纻丝的记载，很难与缎的用法完全区分开来。因此，今天我们一般称缎即可。

拉丁语系中的缎，都是由“刺桐”（福建泉州古名）的译者衍化而成。《马可波罗游记》载：“泉州缎在中世纪时著名，波斯人名之曰：Zaituni，迦思梯勒名之曰：Scruni，意大利人名曰：Zetoni，法兰西语：Satin，拟出于此。”日语中的缎一般写作“朱子”或“繻子”，有人认为亦是“纻丝”的音转。[1]

### ●从斜纹到缎纹

一直以来，人们对缎织物的起源问题心存疑虑，为什么缎纹组织要替代斜纹组织？缎组织是如何产生的？这很难给出一个令人满意的答复，但某些存在的现象或

[1]　包铭新：《缎类织物的起源和发展》，华东纺织工学院硕士论文1982年。


图 2-18 五枚暗花缎

可帮助解释这一变化的过程。

第一个较为简单的回答是采用缎纹组织比斜纹组织得到的纬浮更长，这可以使织物的色彩更为丰富。由斜纹向缎纹的转变同时也有助于使织得的纹样更为清晰，这是因为斜纹的斜向可能会影响到图案的色彩，而分散的缎纹间丝点则使图案的色彩较为均匀。这种均匀分布间丝点的方法或许受到来自围棋的影响。在中文的纺织术语中，我们将缎纹组织点之间的跳跃称为“飞”，或“飞数”。我们不知道这一术语何时始用于丝织之中，但我们注意到在围棋中人们使用了相同的词，而且具有十分接近的含义。[1]围棋中的“大飞”相类于缎纹中的“三飞”，围棋中的“小飞”则相当于缎纹的“二飞”。

## ●从缎纹纬锦到暗花缎

关于缎织物是何时、何地、如何产生的也是一个极为有趣的问题，关于这一问题的探讨已经有多年，并有大量著作发表，[2]现在我们基本上可以将这一起源的问题归于缎纹纬锦了。

证据显示，用来指缎纹组织的“缎”的记载最早见于唐代，到宋代常见的是另一词汇“纻丝”。关于纻丝的记载在宋代显得非常之多，然而，考古实物说明暗花缎的出现要晚于此时。最早能够见到的暗花缎实物是在江苏无锡的钱裕墓（1320年）出土的五枚暗花缎[3]（图 2-18）。此后，暗花缎就变得十分常见，如山东邹城的李裕庵墓[4]（1350 年）和江苏苏州的曹氏墓[5]（1367 年）。

非常可能，暗花缎首先出现于宋元之际，但缎纹纬锦肯定为暗花缎的出现作了准备，通过比较两者之间的上机图容易看到织工是如何简单地从一个组织跨越到另一组织的。在缎纹纬锦组织中，如果在经线中只用明经而不用夹经，在纬线中只用一根而不是多种色彩，这样马上就会得到一个完整的暗花缎组织。这一比较显示，暗花缎只是简单化了的缎纹纬锦，两者都要采用反面织法，地组织由起综提起，花部由束综全部提起再由伏综压下间丝点。而非提花的缎织物可能要到缎纹纬锦和暗花缎之后才出现[6]（图 2-19）。

## ●暗花缎

暗花缎是指在织物表面上以正反缎纹互为花地组织的单层提花织物。其花地缎组织单位相同而光面相异，故能显示花纹，在今天被称为正反缎。有时，经面缎作地纬面缎作花被称为暗花缎，而经面缎显花纬面缎作地的则被称为亮花缎。暗花

[1] 王孖：《王孖与纺织考古》，艺纱堂／服饰出版 2000 年。
[2] 包铭新：《缎类织物的起源和发展》，华东纺织工学院硕士研究生毕业论文 1982 年。
[3] 赵丰：《织绣珍品》，香港艺纱堂／服饰出版 1999 年。
[4] 山东邹县文物保管所：《邹县元代李裕庵墓清理简报》，《文物》1977 年第 7 期。
[5] 高汉玉等：《中国古代染织绣图录》，商务印书馆香港分馆 1986 年。
[6] Zhao Feng, Satin samite: a bridge from samite to satin, *Bulletin de CIETA (Centre International d'Etude des Textiles Anciens)*, Lyon, no.76, 1999, pp.46-63.

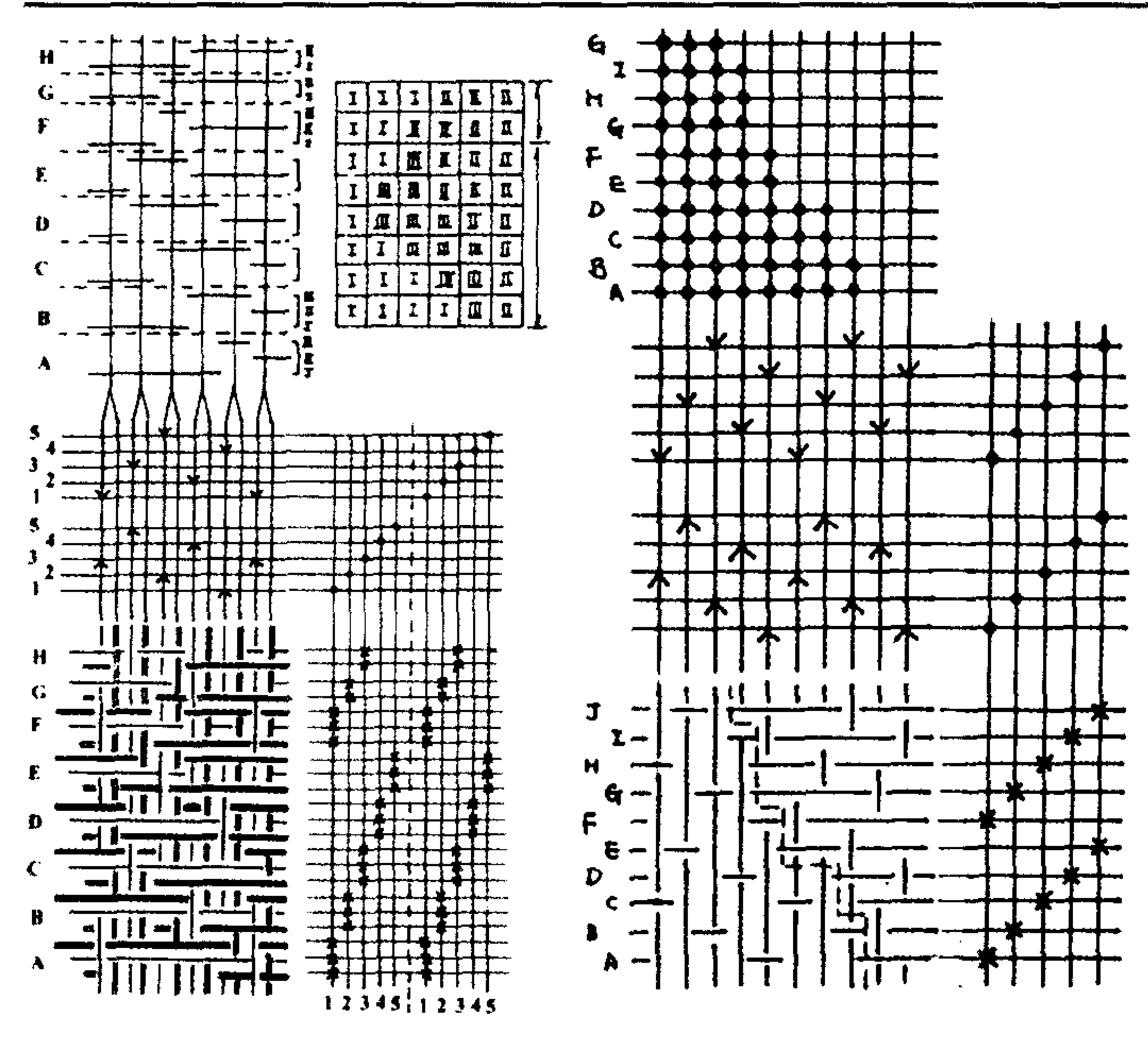


图2-19　缎纹纬锦和暗花缎上机图

缎的应用相当广，名称也极多，大凡明清史料中所称的彭缎、贡缎、库缎、头号、摹本、花累等均是指暗花缎。[1]

虽然有人认为八枚暗花缎在明末已经出现，[2]但我一直没有发现它在中国的行迹。目前较为可信的八丝缎史料和实物要到康熙时期才得出现。清初广东人屈大均有竹枝词云："洋船争出是官商，十字门开向二洋，五丝八丝广缎好，铜钱堆满十三行。"[3]这里的五丝和八丝就是对五枚缎和八枚缎的称呼。屈大均生于明末崇祯二年（1629年），死于康熙三十五年（1696年）。《广东新语》是其晚年所作，因此他诗中提到的八丝缎至迟在康熙早期已经出现。成书于康熙年间的《苏州织造局志》中也记载了关于八丝的素缎及暗花缎的名称：如八庹八丝素一匹、九庹八丝暗蟒袍一匹、九庹八丝暗蟒挂一匹、九庹八丝两云段一匹等等，也证实了八枚缎在康熙时的存在。但是八丝缎之中也有一些区别。清代光绪年间的手抄本《诸物源流》称：八丝缎长四丈，宽二尺四寸，系广货，另有一种花细缎，也叫八丝缎，长三丈，宽一尺六寸。说明八丝缎的主产地是在广州，但其他地区也有生产。与五枚缎相比，八枚缎的经密更大，经浮更长，光泽更佳。因此，当时对八丝缎的评价是"质密而匀，其色鲜华，光辉滑泽"。

康熙至乾隆时期是我国与西方广泛开展经济交流的一个重要时期，广州则是当时东西方交流中的一个最重要的港口。因此，八枚缎的出现，很可能是受到了西方的影响。而且，广州生产的八枚缎不仅是在广东一带使用，或北上京华，或销往欧洲。因此屈大均还说："广之线纱与牛郎绸、五丝、八丝、云缎、光缎，皆为岭外、京华、东西二洋所贵。"

六枚缎是一种变则缎纹，其组织飞数不是一个常数，从明清实例来看，其暗花缎大多采用3，4，4，3，2，2的飞数组，也有采用2，2，3，2，2，1飞数组，其实例有贵州思南、宁夏盐池和甘肃陇西出土的明代方巾。[4]

七枚暗花缎的兴起与八枚缎同步，主要组织有七枚二飞、七枚三飞等。

从故宫藏品名录中看，清代还有拾丝缎之名，当为十枚暗花缎。

元明清三代的暗花缎都是正反缎，具有经密大而细、纬密小而粗的特点，使经面效果极佳，尤其以清代的经密更大，经浮更长。另外一个特点，是经丝通常加有Z捻，

[1]　包铭新：《缎类织物的起源和发展》，华东纺织工学院硕士论文1982年。
[2]　李英华：《丰富多彩的清代锦缎》，《故宫博物院院刊》1987年第3期。
[3]　屈大均：《广东新语》卷一五《货语》，中华书局1985年。
[4]　包铭新：《缎类织物的起源和发展》，华东纺织工学院硕士论文1982年。

捻度以清代较明代为小。一定的捻度有时会使缎纹组织的斜路清晰或变得模糊。

### ● 素缎

素缎是指不提花的缎织物，一般是经面缎才有缎的光泽效果。各种素缎之间的主要区别在于组织循环的大小。

五枚缎起源最早。南宋宁宗杨后《宫词》中说“要趁亲蚕织五丝”，这就是五枚缎。五枚素缎的实例出现在元末，苏州曹氏墓中有不少这类实物出现，大多作五枚三飞经面缎。清末著名的双林绫绢中的绢其实也就是五枚素缎。

由于八枚暗花缎的历史出现在清代前期，故而八枚素缎的出现也不会太早。

根据记载，六枚和七枚及十枚的素缎也应该存在，但却无实例可寻。

## 6　绞经暗花织物

### ●纱与罗的区别

现代织物组织学中给纱罗组织下的定义是：“仅纬线相互平行排列，而经线分为两组（绞经和地经）相互扭绞地与纬线交织。”[1]简言之，凡经线起绞、纬线平行交织的织物均可称为纱罗织物，其组织即为纱罗组织。

纱的原意是疏稀可以漏沙，故而部分稀疏的平纹组织亦可称为纱，我们称为平纱。但在绞经织物中，有一种两根经丝相互绞转并每一纬绞转一次的组织也具有特别明显的方孔，而且这种方孔不易发生滑移，更加牢固，因此也被称为纱。甚至有人把绞经组织的纱称为真正的纱，而把平纹纱称为“假纱”。[2]我们在此把全部或局部使用这种绞经组织的织物称为纱，而把另外的绞经组织织物均归入罗（彩版三：b）。

纱罗织物除可用手工慢慢编结之外，需要特殊的绞综来起绞织制，而且，根据前后期的组织类型不同，绞综也有很大的区别。

### ●链式罗

自商至唐，纱罗织物的主要组织类型是链式罗，又称无固定绞组罗。

这种类型的罗组织常被人们称为链式罗，其主要特点是地经与绞经之间虽有严格的比例，却没有明确的绞组。在最常见的四经绞罗中，地经和绞经之比为1:1，地经和绞经相间排列，但一根绞经可以和相邻的两根地经起绞，即一根地经可以由相邻的两根绞经纠绞，绞组之间交错打乱，故称无固定绞组。又因为它在组织结构上为四根经丝一个循环。故常被人们称作四经绞罗（图2-20a）。这种组织类型的罗似乎在商代就已出现。在殷墟妇好墓出土的连体甗和铜小方彝等青铜器上，有着许多罗织物的遗痕，被称为大孔罗。[3]从照片来看，应该是属于链式罗之类的织物。链式罗在汉唐之际达到极盛。湖北江陵马山楚墓中发现有素织的链式罗，由这种四经

[1]　浙江丝绸工学院等：《织物组织与纹织学》，纺织工业出版社1981年。
[2]　陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986年第4期，1987年第2期。
[3]　中国社科院考古所：《殷墟妇好墓》，文物出版社1980年。

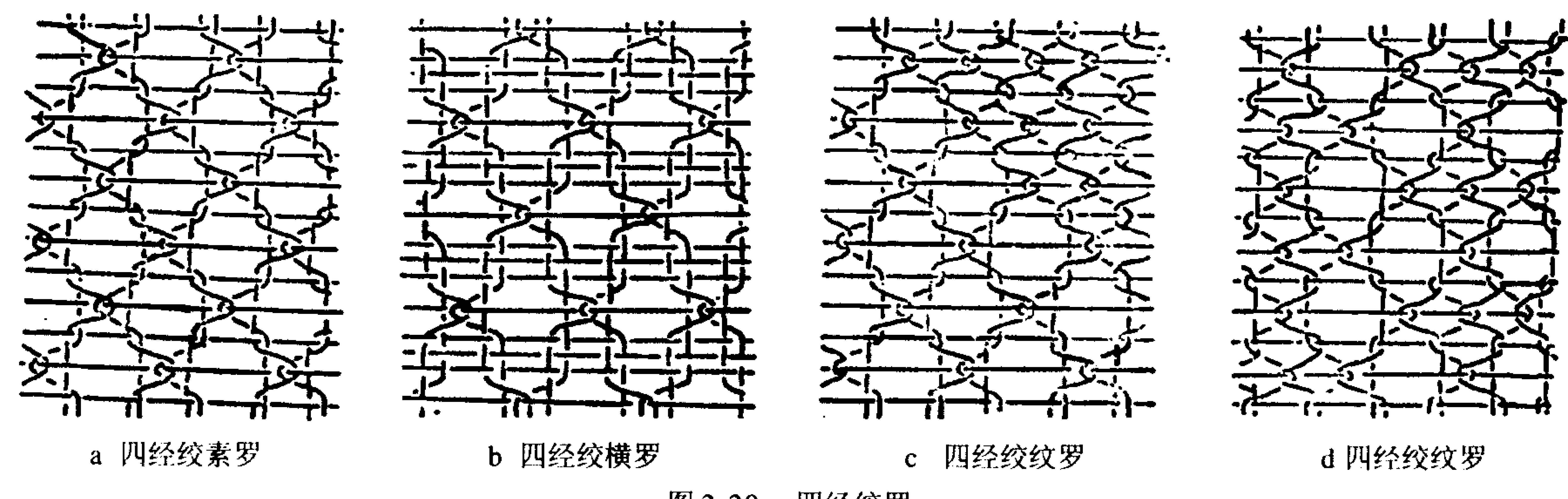

a 四经绞素罗　　b 四经绞横罗　　c 四经绞纹罗　　d 四经绞纹罗

图 2-20　四经绞罗

绞罗组织变化出来的类型还有四经绞横罗，是在原四经绞素罗的基础上加三梭平纹，使罗孔具有横向效应（图 2-20b）。此外较常见的是四经绞花罗，也是在四经绞素罗的基础上提花，花部组织为无固定绞组的二经绞，汉唐之间此类织物甚多（图 2-20c）。

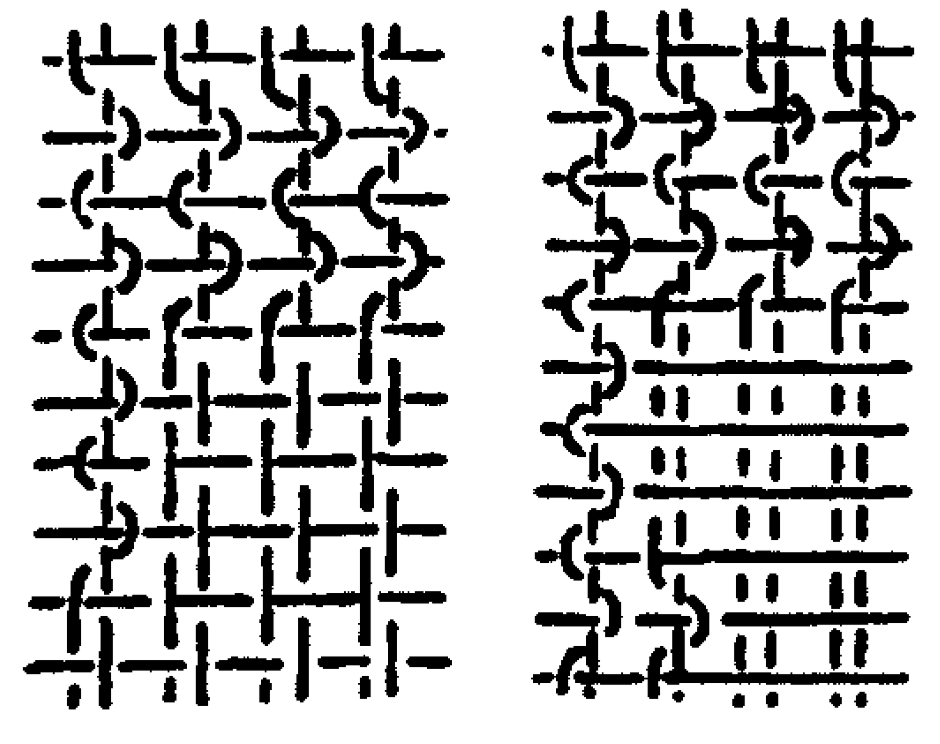
据报道，内蒙古察右前旗豪欠营六号辽墓中发现了多达十经绞和十二经绞的罗织物，但经笔者分析，这种罗仍是由前述四经绞罗略加变化而来[1]（图 2-20d）。

## ●暗花纱

素织的 1:1 绞纱称为方孔纱，又称单丝罗，约在唐代后期出现。王建《织锦曲》云“宫中犹着单丝罗”，当即指此。

约在宋初，暗花纱出现。暗花纱其实就是绞纱组织和平纹或其他普通组织互为花地的提花织物。其中主要有亮地纱、实地纱、浮花纱、春纱等品种类型。

亮地纱在绞纱组织地上显示平纹组织花（图 2-21a），这是因为绞纱地透孔大、显得亮之故，清代又称其为直径纱或直地纱。这种暗花纱出现较早，敦煌藏经洞中已有发现，到明清时达到极盛。明清两代不仅喜欢用它作纳纱绣的底子，也喜欢在其基础上织成妆花织物。


图2-21a　亮地纱　图2-21b　浮花纱

浮花纱亦可作为亮地纱的变化，地部为 1:1 绞纱组织（图 2-21b），而在花部用纯纬浮显示，这种组织目前主要只见于南宋黄升墓，[2]但其方法在后代仍有沿用。

实地纱的花地组织刚好与亮地纱相反，用平纹作地、绞纱显花，故称实地纱。这类纱织物到清代又有许多新的变化出现：1. 平纹作地，花纹轮廓为绞纱，而花纹内部又是平纹，这类纱亦可称为春纱，特别当其图案为云纹时，当时专名为祥云纱；2. 平纱作地和花，绞纱轮廓，再用不很长的纬浮勾边，可看作是浮花纱方法的沿用；3. 平纹作地，绞纱轮廓，花内用纬面斜纹显花。[3]

[1] 赵丰：《古代纱罗织物及其对现行织物组织学的启示》，《浙江丝绸工学院学报》1986 年第 4 期。
[2] 福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社 1982 年。
[3] 李英华：《略述我国古代的纱织物》，《故宫博物院院刊》1984 年第 2 期。

绞纱与平纱组织有时可结合在很小的区域中使用，犹如一种新的组织。清代广泛使用的芝麻纱就可视作一例。

晚清还有一种铁机纱，又名为泰西纱，是用绞纱组织和平纹及缎纹等组织配合而成，相当漂亮。如藏于故宫的宣统时期的雪灰小花泰西纱用绞纱为地，七枚三飞缎纹、平纹等为花。[1]但这种纱组织，其实已是近代机械工业生产的产品。

## ●横罗和直罗

罗的最初定义是："椒孔曰罗。"但到后来则主要是将带有横向空路的织物称为罗，我们则称其为横罗。

横罗仍是1:1的绞经结构，显然是从单丝罗（纱）发展而来。后来的史料中则有三丝（梭）罗、五丝罗、七丝罗等名，其中三丝罗在金元时期的墓葬中有大量发现。秋罗据说也是一种横罗，杭罗则是横向空路间隔更大亦即平织梭更多的罗。

清代晚期，我们还看到有用横罗作地组织的暗花织物，但这些暗花事实上是在其平纹地上显花的组织，与绞纱部分并无直接关系（彩版三：c）。

直罗即是空路沿经丝方向伸展的罗织物，也就是说，其一部分经丝永远织为平纹，而若干对经丝则永远织为绞纱。

## ●并无成规

现行织物组织学认为"凡织入三根或三根以上的奇数纬的平纹组织后，绞经与地经才相互扭绞一次的称为罗织物"，而一梭后扭绞一次的称为纱。[2]显而易见，这一定义把纱罗组织限于奇数纬。这是因为不共口的偶数纬无法在两端都形成完整的绞转，绞经会产生滑移。但在古代纱罗织物中并无此项成规。宋元时期的1:1罗织物中多次出现偶数纬的绞经实例，并且它们均具有极佳的表观效果。

宋代江南曾生产一种1:1二纬绞与平纹交替使用的素罗，或许是较早的偶数纬罗织物。山东邹县李裕庵墓中出土的鱼莲绉罗花部与汉式组织相同，其地组织正是利用了双纬起绞的经线滑移现象，使该处发生绞经、地经、纬线起绞的三线重叠，其外观效果就显得凹凸不平，与绉相似。另一件甘肃漳县汪氏家族墓中所出小花罗（图2-22），也是用一梭、二梭、十梭等变化的多数纬纱罗组织织出的。还有内蒙古元墓中亦有单、偶纬绞经交替使用作地、变化斜纹显花的组织结构。连当时频繁出现的三经绞罗中也带有偶数纬起绞的因素。[3]

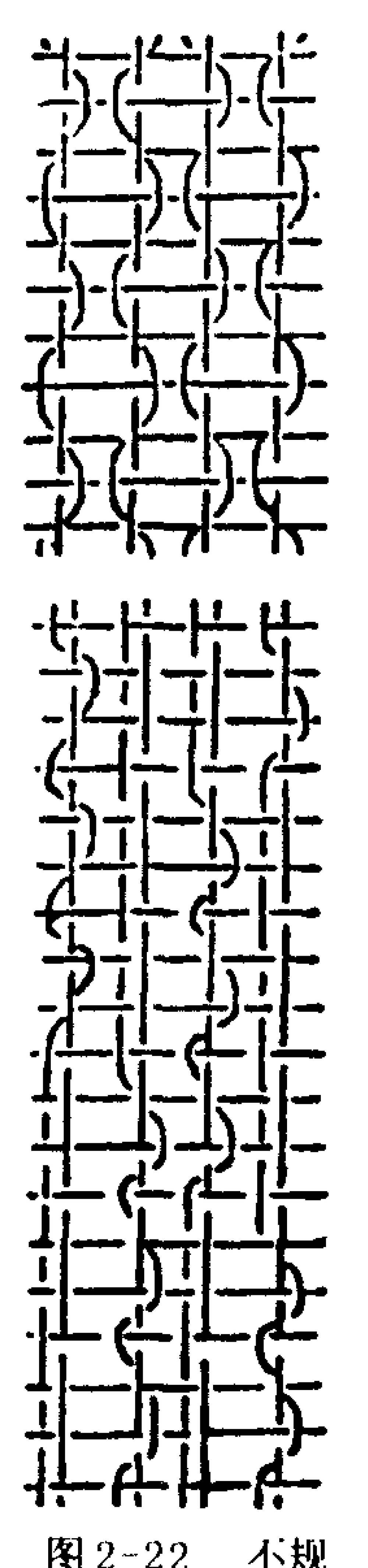


图2-22　不规则二经绞纱

## ●三经绞罗

以上所说的绞纱、偶数纬罗、横罗都是1:1的二经绞织物，即一根绞经和一根地经配对使用。而所谓的三经绞罗，在一般情况下都是以一根绞经来绞两

[1]　李英华：《略述我国古代的纱织物》，《故宫博物院院刊》1984年第2期。

[2]　浙江丝绸工学院等：《织物组织与纹织学》，纺织工业出版社1981年。

[3]　赵丰：《古代纱罗织物及其对现行织物组织学的启示》，《浙江丝绸工学院学报》1986年第4期。

根地经。这些织物，几乎在各重要宋墓如福州黄升墓、浙江兰溪墓、江西德安墓等中都有出土。[1]

三经绞素罗其实就是一根绞经对二根作一根用的地经进行一纬一绞。这个组织原来属于纱组织，但由于地经数的增加，使其失去了稀疏的效果，因此亦可称为罗。在暗花罗中，又可分为三经绞平纹罗：在起绞处地经平纹交织，绞经一纬一绞（图2-23a）；三经绞斜纹罗：起绞处地经为不完全1/2斜纹交织，绞经为三纬二绞（图2-23b）；三经绞隐花罗，地部一绞二纱组织，花部为一根地经与绞经成纱组织，另一地经以1/1显隐花（图2-23c）。

**●假纱与假罗**

除了经丝相绞转而形成纱罗织物外，故宫的陈娟娟先生认为在明代还出现了依靠组织变化而形成的假纱与假罗织物。

假纱织物是一种经丝不相互纠绞的平纹假纱，在织造时于二经与二经之间空出一个筘距的空隙，纬与纬之间也留出一定的空距，并加刷胶浆以固定经纬间的方孔纱地。

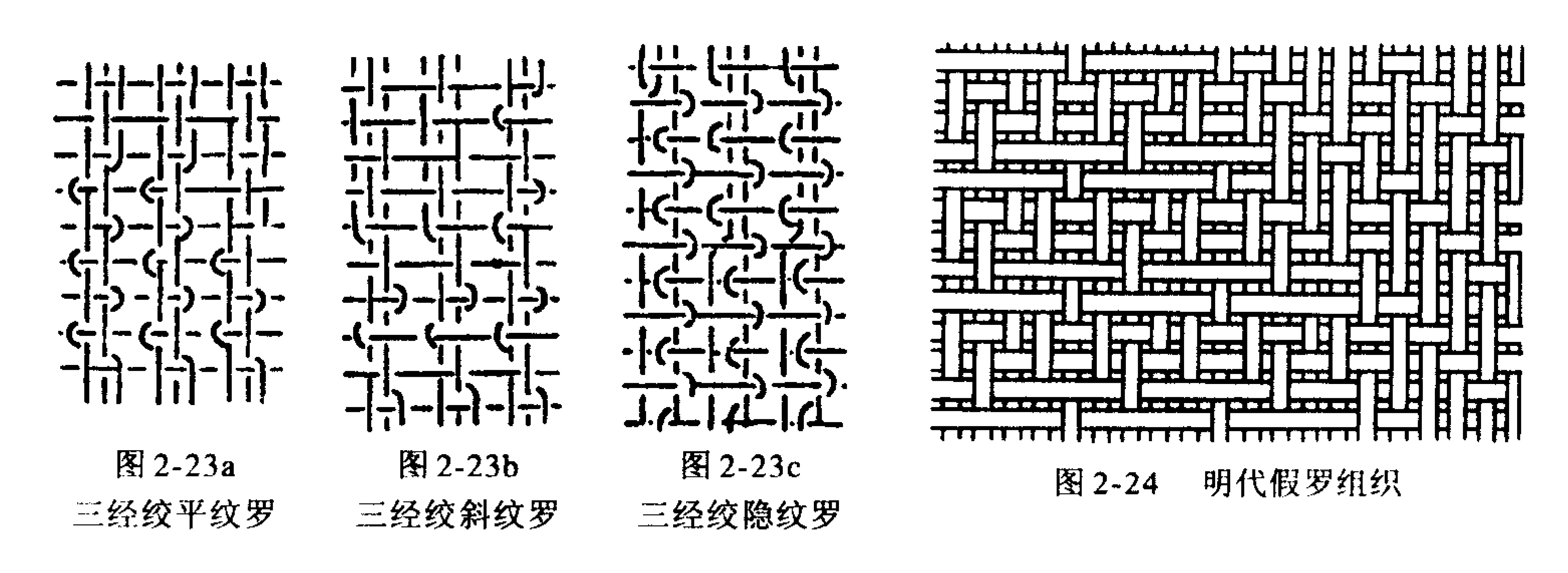


图2-23a 三经绞平纹罗　图2-23b 三经绞斜纹罗　图2-23c 三经绞隐纹罗　图2-24 明代假罗组织

假罗织物主要有暗花假织罗和织金假织罗两种，它依靠组织变化使表面显出长浮纬横罗纹的假织罗。如收藏于故宫的一件明代的明黄色四合如意流云暗花假织罗，以5根经丝为一组，在地组织部分由第1、2、3、4根经以3/1左斜纹织造，第5根经则按1/3的规律与纬交织，从而使织物显出横条纹；在纹组织部分，经丝1、4按2/2的规律与纬交织，其交织位置相同，经丝2的交织规律与经丝1、4相同，但位置错开1梭，经丝3、5按3/1的规律起花，交织位置各相错1梭（图2-24）。

## 7　单层色织物

**●工艺上的分类**

中国古代的单层色织物，按照织造工艺特点可作如下表分类：

[1] 福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社1982年。

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 通经通纬 | 非提花类 | 丝线色彩排列变化 | 间隔排列（经或纬） | 条格图案 |
| | | | 渐次排列（经） | 晕繝 |
| | | 丝线轴向色彩变化 | 逐段改变（经）轴向改变 | 扎经染色绸 |
| | | | 随机改变（经或纬）轴向色彩 | 花式纱的应用 |
| | 提花类 | 经纬丝线异变、花地组织不同 | | 二色绫、闪缎 |
| | 锦上添花类 | 兼用以上两者，经纬丝线色彩排列变化和花地组织不同 | | 单层锦 |
| 通经断纬 | 用手工挖梭织造，改变纬丝轴向色彩变化 | | | 缂丝 |

## ●条格图案

间隔地改变经纬色丝的排列，是单层色织物最常用的显花手法，近代民间和少数民族地区均普遍采用这种方法，在普通的平素织机上生产彩条或格子纹样织物。目前史料中能发现的最早的彩条织物是汉代《释名》所载的长命绮，“其彩色相间，皆横终幅”，出土实物中较早的是吐鲁番所出公元4世纪的彩条单层色织物。这种彩条织物在南北朝隋唐时期广为流行，数色相间，其基本组织多为斜纹、山形斜纹或锯齿形斜纹，新疆、甘肃、青海等地均有出土。如吐鲁番出土的一件唐代五色彩条织物，呈现蓝、青、黄、褐、绿五色经向彩条，其基本组织是3/1的经锯齿形斜纹，其中转变斜纹方向前的丝线根数为$K_j = 5$，锯齿飞数$S' = -4$，则经纬循环枚数各为4和12。再如都兰出土的唐代二色彩条织物用的是3/1经山形斜纹为基本组织，其$K_j = 9$，因此经纬循环枚数各为4和16。[1]这类织物依靠牵经时色丝的排列变化，只需用四片综便可织出彩条效果，在唐代十分流行，当时的绘画中常可看到宫女和儿童穿着这类织物。到宋代，这类织物被称为间道，还有用缎纹组织的。[2]

间隔排列还包括形成格子纹样的织物。最早的文献史料仍算《释名》所提之棋文绮。单层的棋文色织物在唐代亦有发现，如吐鲁番出土文物中有一鞋面，其基本组织是平纹，经丝排列为红-白-褐-白-红-白-黑-白，纬丝排列为浅红-白-湖蓝-白-浅红-白-褐，共能组合织出十六种不同色彩的方格，工艺简单而又美观。[3]甘肃玉门花海出土的魏晋时期织物中也有类似的种类(彩版二：d)。

## ●晕繝的效果

繝原是一种染缬效果，故《续日本记》云：“染作晕繝色，而其色各种相间，皆横终幅。假令白次之以红、次之以赤、次之以红、次之以白、次之以缥、次之以青、次之以缥、次之以白之类，渐次浓淡，如日月晕气染色相间之状，故谓之晕繝。以后名锦。”这里很准确地把繝的来历和特征都表达清楚了，它需要独特的牵经工艺来排列晕色的经丝，故唐代织纴十作中锦与繝分属两类。

然而，实际上晕繝这一手法最早出现在织物上还是在西北地区的汉代毛织物上，丝织物上的晕繝则迟至唐代才出现。不过，毛织物的晕繝是纬线的晕繝，丝

[1] 许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。
[2] 包铭新：《间道的源与流》，《丝绸》1985年第6期。
[3] 赵丰：《中国古代的单层色织物》，《丝绸》1986年第1期。

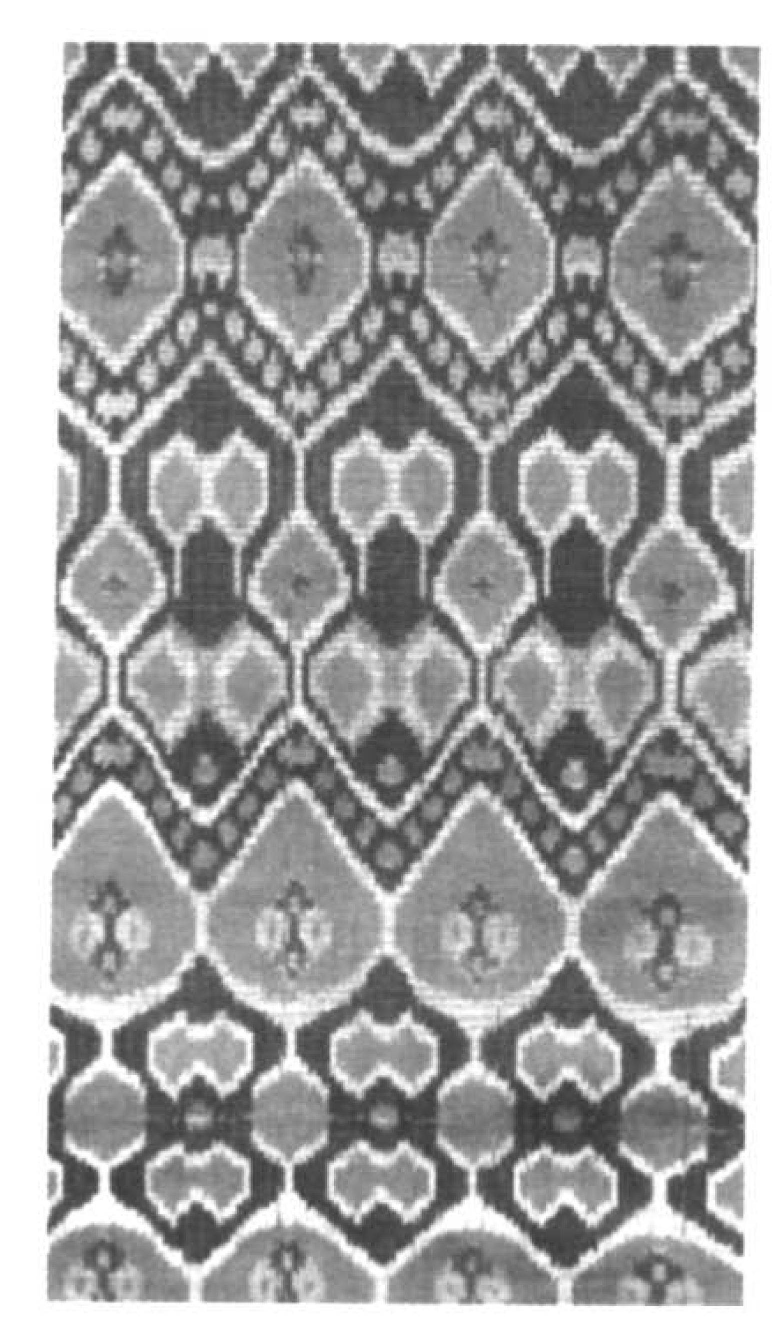

图 2-26a 清代玛什鲁布


图 2-26a 清代艾得来斯绸

织物上的晕裥则是经丝的晕裥，两者区别颇大。

晕裥所采用的基本组织有斜纹经二重、山形斜纹和斜纹小提花三种，前者属于锦的组织，后两者属于绫的组织，在具体的研究中则可称为晕裥锦或晕裥绫。吐鲁番唐代墓葬中有不少这类织物发现，引起重视，尤其是有晕裥再加提花的，即在3/1斜纹地上起四枚纬浮花的组织，被誉为锦上添花锦，极为华丽。

晕裥的极盛期在唐代，但后来在四川一直有所继承。清代，四川仍有雨丝和天华锦的生产，其关键仍是采用了晕裥的牵经工艺。[1]

## ●艾得来斯的前身

产生色丝轴向色变的方法之一就是采用扎经染色，即先根据纹样设计将经丝分段扎染，染成多种色彩，经拆结、对花后再进行织造。织造时由于不能完全准确地对花，故纹样轮廓朦胧，产生一种“和云伴雾分不开”的效果，颇具特色。据实物来看，唐代已经出现了这种工艺，在日本正仓院等地，还藏有来自广东海南一带的“赤地广东裂”，以红色为主色，间染以紫、褐、黄、白等色，作流水形状，而其基本组织仅是平纹。同样结构和工艺的织物在青海都兰唐墓中也有发现[2]（彩版四：d）。需要指出的是以前曾报道银川西夏王陵前发现的“茂花闪色锦”，应为辽式斜纹纬锦，与扎经染色毫不相干。[3]而染经织物的发展就是今天维吾尔族人民还在生产并十分流行的玛什鲁布和艾得来斯绸，玛什鲁布是丝和棉的交织品（图2-26a），而艾得来斯绸则是采用六枚变则缎纹为基本组织的纯丝织物（图2-26b），其共同点是均采用扎经染色。[4]由此可见这类单层色织工艺的源远流长。

这种织物在日本被称作絣，在中国却被繁琐地称为印经织物或扎经染色绸。其实，我们还是应该称其为絣（念bing），因为拼的词源在中国，《说文》中已有絣字，许慎解释为“氐人殊缕布也”，段玉裁注中引用了《华阳国志》的记载：“武都郡有氐傁，殊缕布者，盖殊其缕色而相间之，拼之者言骈也。”扎经染色织物正是分区把经丝（缕）扎染形成殊其缕色的效果后再并起来相间织之（絣），看来，后来的絣只是将这种工艺用于丝织物上而已，与汉字原意相符。

## ●花式纱的应用

另一种改变色丝轴向色彩的方法是将数根不同色彩的丝线并捻成一股，由于弱捻，使这股丝线的某一面上反复并逐渐地出现不同色彩效

[1] 永向前：《蜀锦史话》，四川人民出版社1979年。
[2] 罗宋真、秦浩主编：《中华文物鉴赏》，江苏教育出版社1990年。
[3] 上海纺织科学研究院：《西夏陵区108号墓出土的丝织品》，《文物》1978年第8期。
[4] 高霭贞：《古代织物的印染加工》，《故宫博物院院刊》1985年第2期。

果，就象今日的花式纱经织造后便有一种随机纹样出现。吐鲁番曾出土一件北凉时期的木纹锦，它以黄色丝线作经，而用蓝色和黄色丝线加捻合成纬线，呈现蓝、黄交错的效果，Z 捻和 S 捻均有，投梭时几梭 S 捻，几梭 Z 捻，虽然其基本组织为平纹，但由于捻后丝线较粗且捻度较弱，并且 S 捻和 Z 捻交替使用，使蓝色丝线在黄地上自然地产生左右倾斜的效果，类似木质的纹路，朴实，简易，却又是匠心独具，巧夺天工。[1]日本正仓院亦藏有一块唐代的“紫地缟文裂”，基本组织为平纹，经丝红色，纬线显示花纹，在地部纬线是由浅蓝色和红色捻合而成，花部由白色和浅蓝、红和茶褐、紫和黄分别捻合而成的三组纬线，织造时地纬八梭、纹纬各投二梭，由于捻向均为 S 捻，捻向一致，因此横条花纹均有一种倾斜感，效果别致。[2]这种工艺在后代的纱、缎等织物上亦有应用。

## ●色织绫绮

唐代文献中有二色绮的记载，又有二色绫的记载，其实是指利用不同色彩的经纬丝线交织后成为单层色织物。

在唐代，色织绫绮较多地采用平纹地或斜纹地上显纬浮花的方式。如吐鲁番所出彩条提花锦的组织就是在 3/1 斜纹地显四枚浮花，由于经丝为紫、黄两色相间排列，纬丝为绿色，因此整个效果就是二色彩条上显示四点绿花的效果。[3]以晕绸为地的纬浮显花织物亦可归入此类。再如日本东京国立博物馆所藏初唐时期的白地山菱文锦，是一种平纹地纬浮锦，经丝白色，纬丝有白色分别与绀、黄、浅绿、紫红色组成的五组，在地部每组纬线均与经丝重平交织，花部则由白色纬线与经丝平纹交织，而各色纬丝上浮显花。[4]福州黄升墓所出南宋几何小花纹绫较为特殊，它用底片法显花，其经丝粟黄色，纬丝深棕色，基本组织是变化的 2/2 斜纹，经丝 5 枚、纬丝 4 枚为一组，上下左右均用底片法延伸，成为双色小菱形纹样（图 2-27）。[5]

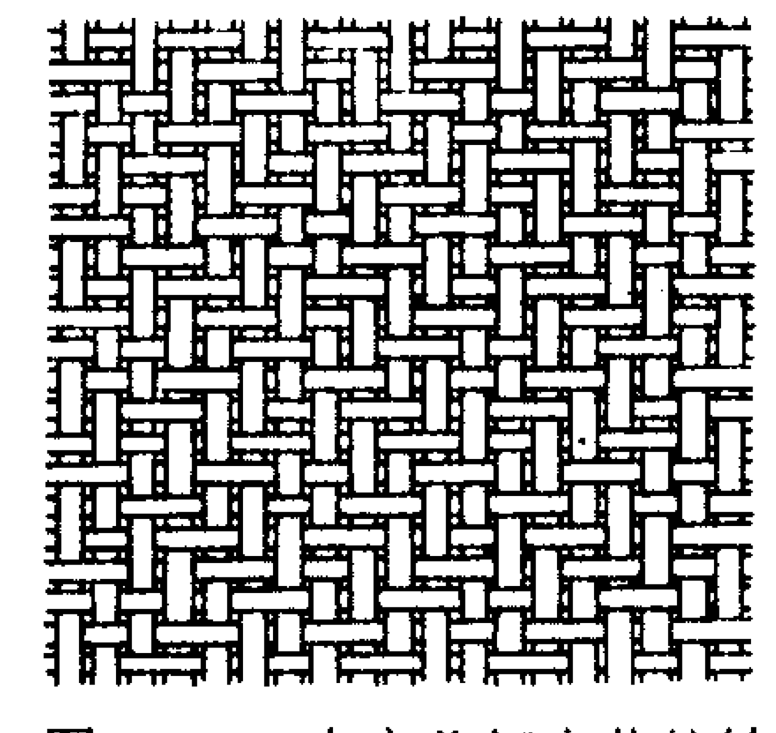
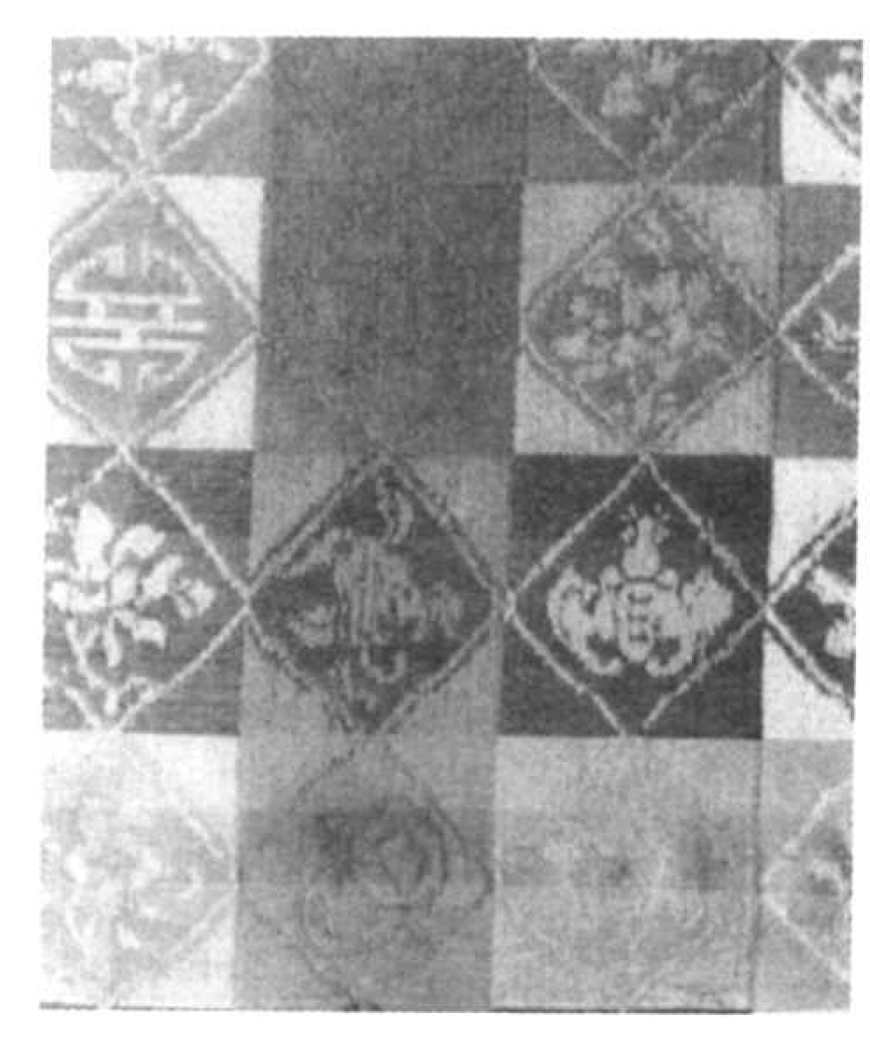


图 2-27　南宋几何小花纹绫

## ●闪缎

明清时期，朝野开始流行闪缎。这是一种经纬丝线异色（常常是对比强烈的两种色彩）的单层提花缎。一般的组织是经面缎作地、纬面缎或纬面斜纹起花，这样在以经线色彩为主的经面色彩中常常会有纬线间丝点色彩在闪烁不定，故称闪缎或闪色。《咸淳临安志》中载纻丝品名有“闪褐”，或许就是闪缎的前身，惜无实物可证。明代缎名中更有指明深青闪大红或大红闪官绿等经纬丝色彩，说明了闪字的用法确是恰到好处。[6]

[1]　高汉玉等：《中国历代染绣图录》，商务印书馆香港分馆 1986 年。
[2]　松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社 1984 年。
[3]　新疆维吾尔自治区博物馆：《丝绸之路——汉唐织物》，文物出版社 1972 年。
[4]　松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社 1984 年。
[5]　福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社 1982 年。
[6]　包铭新：《缎类织物的起源和发展》，华东纺织工学院硕士论文 1982 年。


图 2-28　方格纹闪缎

最常见的闪缎采用正反五枚缎的组织。如故宫所藏明代浅月白地缠枝牡丹纹闪缎是一种月白闪紫红的组织，采用五枚三飞正反缎；[1] 也有用五枚经面缎作地，用五枚或十枚纬面斜纹显花的，如成都明墓出土的一件落花流水缎，其经丝为紫红色，纬丝略浅，地组织为五枚经面缎纹，花部组织为 2/8 纬面缓斜纹。[2]

清代开始流行正反八枚缎组织的闪缎，如故宫博物院所藏清代折枝牡丹闪缎，经丝豆青色，纬丝红色，采用正反八枚缎组织，在地部由于豆青色经丝浮长和未被充分遮盖的红色纬间丝点呈现豆青闪红效果，花部则刚巧相反，呈现红闪豆青的效果。此外，四川地区还采用分区变换经丝和纬丝色彩的方法，形成一块块不同闪法的方格纹闪缎，平时却被称为蜀锦（图 2-28）。

### ●熟线罗

《咸淳临安志》记载当时杭州的罗有“花、素两种结罗，染丝织者名熟线罗，尤贵”，这里的熟线罗，就是色织罗。色织罗的实物出得很少，新疆吐鲁番出土一件链式罗，无提花，但用红色经线与黄、绿等色的纬线相交织，形成极漂亮的效果。

### ●缂丝的起源和发展

缂丝是用所谓“通经断纬”方法织制的。织制时，以本色丝作经，彩色丝作纬，用小梭将各色纬线依画稿以平纹组织缂织。其特点是纬丝不象一般织物那样贯穿整个幅面，而只织入需要这一颜色的一段。早在宋代，庄绰《鸡肋篇》就对缂丝的织法和特色作了简明描述：“定州织刻丝，不用大机，以熟色丝经于木　上，随所欲作花草禽兽状，以小梭织纬时，先留其处，方以杂色线缀于经纬之上，合以成文，若不相连。承空视之，如雕镂之象，故名刻丝。如妇人一衣，终岁可就。虽作百花，使不相类亦可，盖纬线非通梭所织也。”这里的刻丝就是缂丝，有时也被写作剋丝、克丝等。

在我国，缂丝至迟在唐代已经出现了。在新疆吐鲁番、甘肃敦煌、青海都兰等地都曾出土过唐代缂丝。日本奈良东大寺正仓院中也藏有传世的唐代缂丝。它的起源，主要受到了古代西域缂毛织法的影响，传人内地后则有了较大的改进和发展。尤其是宋代，是缂丝发展的鼎盛时期，与刺绣一起登上了观赏艺术的殿堂，着力表现名家名作。缂丝至明清则衰落，作品虽多，但经常粗制滥造，甚至以画补缂或以画代缂。[3]

缂丝的技法甚为简单，只需有两片踏杆的素机就可织制，织制时可以充分发挥技工的想象任意地缂织，基本织法有平缂和绕缂两种（图 2-29）。其最重要的技

---

[1]　陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986 年第 4 期，1987 年第 2 期。
[2]　罗宗真、秦浩主编：《中华文物鉴赏》，江苏教育出版社 1990 年。
[3]　梁加龙：《中国缂丝》，《丝绸》1987 年第 9 期。

法就是晕色过渡时的处理方法。

两种色彩之间的过渡缂法，我们不妨称其为晕缂，简称晕法。缂丝的晕法粗分有四种，一种是肌晕，用绕缂法按照图案的肌理或轮廓走向进行缂织，此时纬丝之间不一定相互平行，可以自由弯曲。这种方法在早期缂毛中应用十分普遍，在唐代缂丝中也曾见应用，显而易见，其间有着一脉相承的关系。第二种是纬晕，即纬向分段换色晕缂，这是目前所见最常用的晕缂手法，自唐至清历代均有。各段色彩之间的关系，可借用刺绣针法中的一些术语来表达：有抢晕，犹如抢针，指晕色过渡处色界平齐，又可分为搭抢和镂抢。唐代已出现。有搀晕，指晕色边界相互渗透均匀的木梳搀和渗透不均匀的长短搀，出现在宋代。第三种是经晕，即经向逐渐换色，依靠色彩逐渐变化的为渐晕，依靠色块大小稀密度变化进行晕缂的为参晕，均在宋代出现。第四种缂晕是圆晕。即同时使用纬、经两个方向的晕法，这种方法在明代较多地使用。[1]

缂丝的发展往往与普通织物和刺绣技法同步。如明代的缂丝普遍使用金线、甚至使用孔雀羽线，出现画缂结合的作品。

## ●缂丝花卉

缂丝从唐代出现后，到宋代为止还是以实物品为主，宋代用缂丝制作大量服用品，洪皓《松漠纪闻》中就有回鹘人用缂丝织袍的记载，出土实物中更多的为缂丝帽、缂丝靴套等。此外，缂丝还常被用作装裱用品，周密《齐东野语》载绍兴御府所藏法书中两汉六朝隋唐君臣墨迹就用克丝作楼台锦裱。现存大量传世宋代缂丝多是以这种形式保存下来的，这也是缂丝向欣赏性艺术品发展的过程。而这些日常所用的缂丝产品虽亦多以花鸟纹为题，但其风格更接近织物（图2-30）。

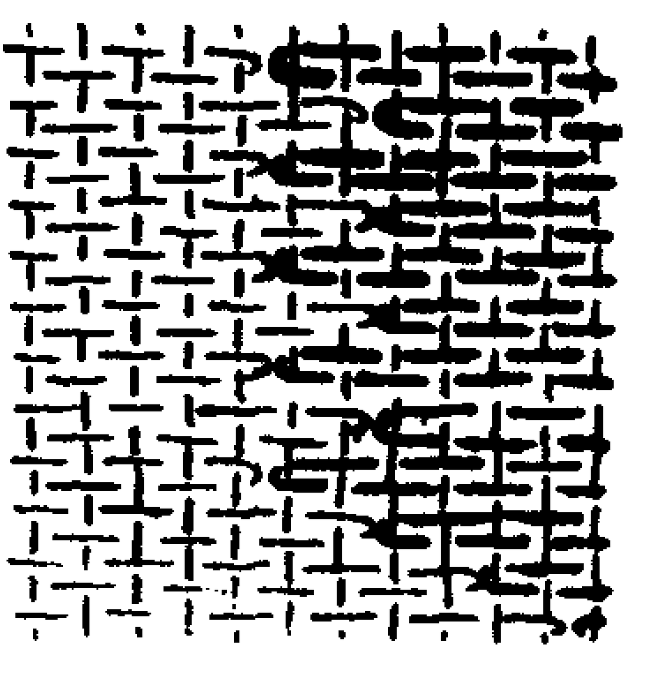
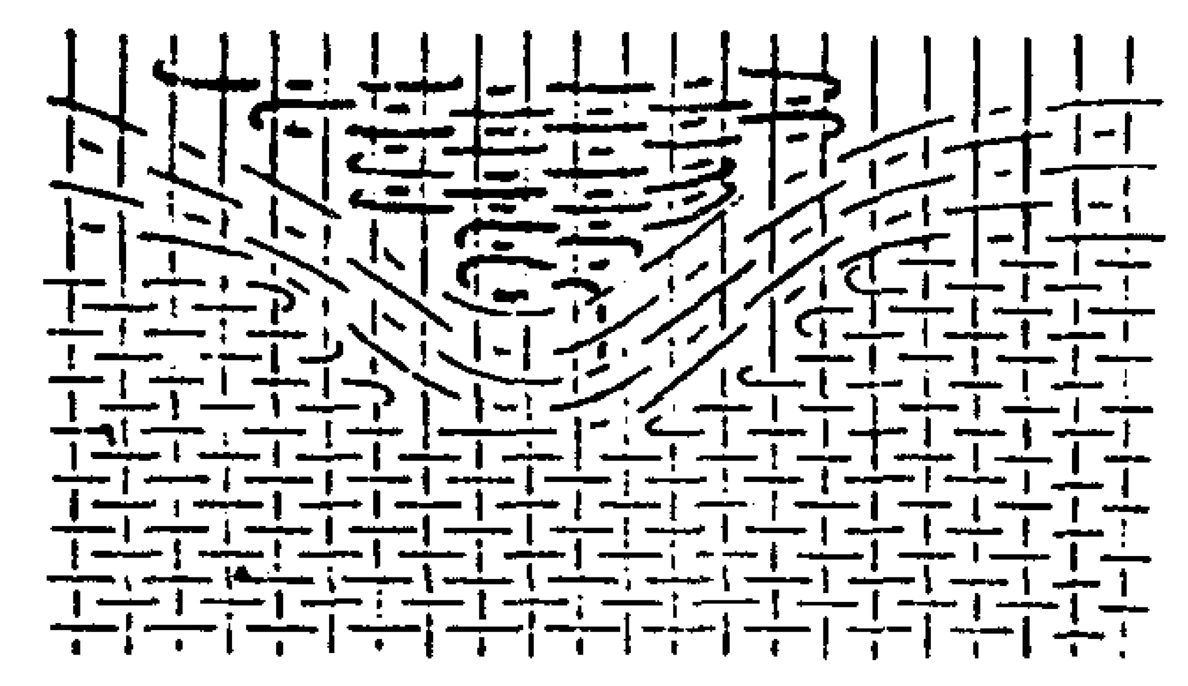



图2-29 平缂和绕缂两种缂法

## ●元代织御容

随着缂丝技术的进步，皇帝的御容不仅用绘画来记录，还用缂丝来织制，织御容是蒙元特有的御容制作方式，其出现体现了蒙古族对丝绸的热衷，元代《画塑记》中就记载了当时摹织蒙古皇帝御容的史实。蒙元时织御容以绘御容为粉本，尼泊尔人阿尼哥是已知制作织御容的第一人。但目前传世真正的缂丝御容只有大都会博物馆所藏缂丝曼陀罗上的元文宗和元明宗帝后像，虽然这与记载中的织御容不完全一样，但从中还是可以看出其织造的技术和水平之高。

织御容的用色较为单纯，元末人孔奇称："近代有织御容者亦如之，但著色之妙未及耳。"认为织御容的配色不如宋代缂丝，是技艺不逮之过。而《经世大典序录·工典·画塑》载："绘事后素，此画之序也，而织以成像，宛然如生，有非彩色涂抹所能及者。……然后知工人之巧，有夺造化之妙者矣。"则认为这种单纯的用色是有

[1] 陈娟娟：《缂丝》，《故宫博物院院刊》1979年第3期。

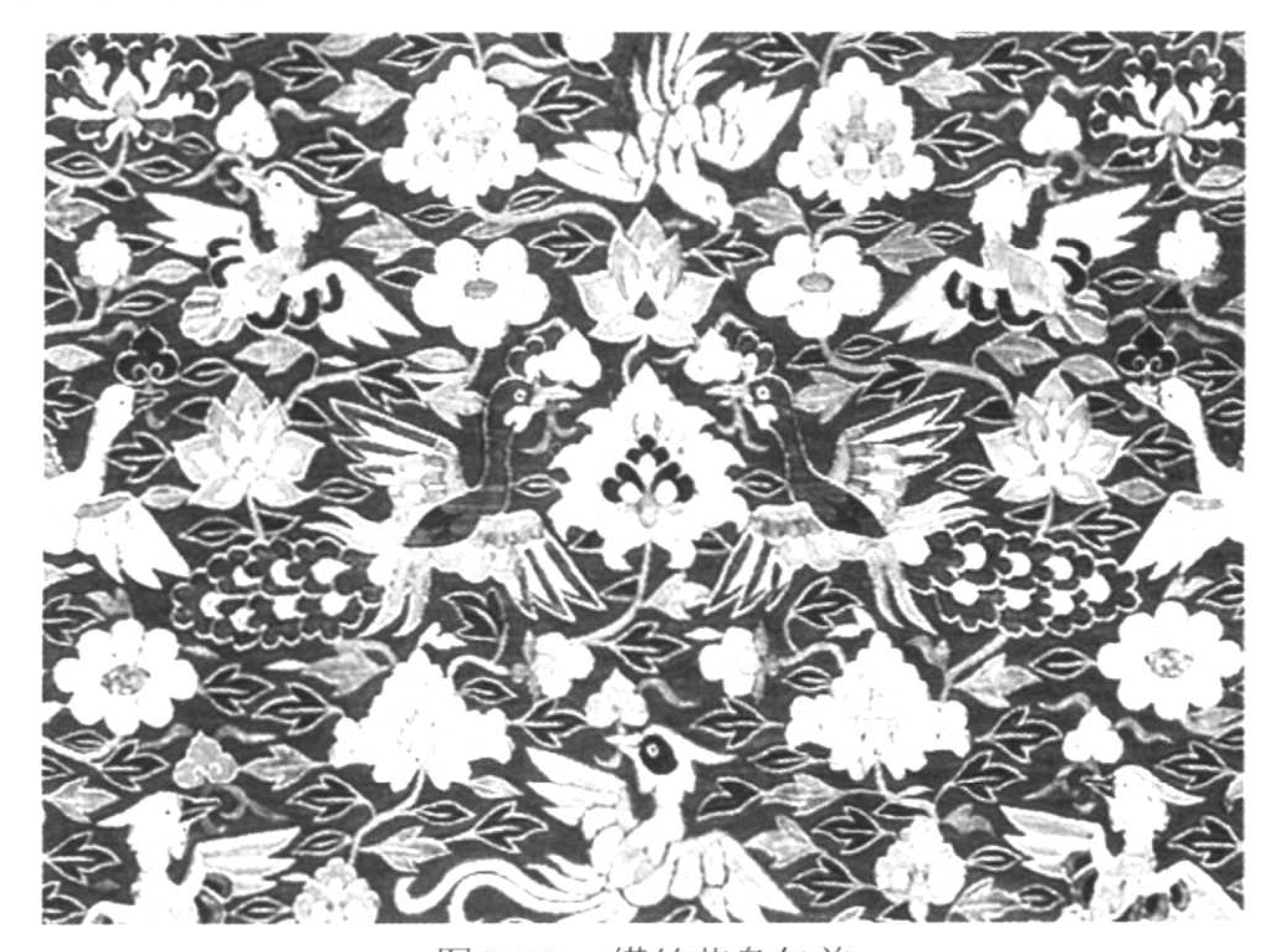

图2-30　缂丝花鸟包首


图2-31　缂丝花鸟

意为之，而绝非技艺不逮。

### ●缂画作品

从北宋晚期开始，由于宋朝皇帝的喜爱和院体绘画的迅速发展，加速了缂绣品纯艺术化的过程。缂丝作品经常以绘画作品为母本，其作品中也有大量的欣赏性艺术品。如朱克柔的花卉缂丝册页、沈子蕃的几件花鸟作品，均是如此。其缂丝作品有缂丝榴花双鸟、山茶牡丹、莲塘乳鸭等，其风格与宋代院画颇为相似。而传至清代缂丝画主要以表达祝福、吉祥的绘画为稿本（图2-31）。

### ●缂丝毛

缂丝毛出现在清代中期，它的产生深受西方风格的影响，与传统缂丝产品相比在原料使用和制作工艺等方面都有很大不同。首先缂丝织物原料均为蚕丝，缂丝毛则由丝毛等多种原料织成。二是织制缂丝毛织物时，将图样横放于经面下，缂织出的花纹也是横向的花纹，下机后竖过来看才是竖向的花纹。此外缂丝毛织物在风格和表现手法上明显受到欧洲挂毯的影响，有着强烈的油画效果。

故宫博物院藏有清代缂丝毛九安同居挂屏，缂织有花卉、梧桐、太湖石、灵芝和九只鹌鹑，寓意长寿平安。美国私人收藏中也有一幅风景，有石榴、绣球花、岩石等景物，空中还有五蝠在飞，以欧洲传统的毛麻为经纬线的主要原料，并使用了欧洲的写生技法和影光处理方法来表现山石花卉等题材，属于同一品种（彩版二四：a）。

## 8　地结类重织物

### ●单插合和双插合

插合是构成重组织的必经途径，这个概念是由徐国华的组织构成理论而来，只是原称“嵌合”，易与嵌合组织相混，故我们将其改为插合。单插合就是由数种基本组织沿一个方向（或经向或纬向）插合，经插合的结果就是数组经丝与一组

纬丝进行交织，纬插合的结果乃是数组纬丝与一组经丝进行交织。[1]其表现效果则是利用地经作花纬的间丝点或利用地纬作花经的间丝点，这与现行织物组织学中的重经组织和重纬组织的定义基本一致，但在古代，主要应用的是纬插合重织物。日本将这种重纬织法称为地络，即用作地的经线作花纬的间丝。[2]我们则称其为地结类重织物。

双插合是由数种基本组织加上关系组织进行双向（经向并纬向）的插合，得到的是由数组经丝和数组纬丝相交织的结果。这些组织在古代均被称为锦，其中有保留到现在的双层组织、袋状组织及特结类重组织等。

## ●经地结的方法

中国古代地结组织中以经地结为主，它与三种不同的投梭方法结合成三种结接法。如用花纬为全通梭可称为全梭地结，即地结在整个幅内进行，显花处地结，显地处花纬则作背浮；如用区通梭则为区梭地结，此时，地结在某一图案的范围内进行，往往是在织袍料的某个区域中进行；如用挖梭则为挖梭地结，此时，地结在某一图案的局部进行。这种手法又被称为妆花。

全通梭地结只用于织匹料，区梭地结用于织袍料，挖梭则两者都用。其地组织往往是一种普通的暗花组织，或绢、或纱、或绫、或罗、或缎。因此，我们可以将全通梭与区通梭的纬线情况和挖梭的纬线情况作一组合，看看各品种的产生方法：

| | | | 挖梭地结所用花纬 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | 无 | 彩绒 | 金 | 羽毛（孔雀羽） |
| 通梭地结所用花纬 | 无 | F | 妆花F | 妆金F | 羽毛妆花F |
| | 彩绒 | 花F | 妆花F | 妆金花F | 羽毛妆花F |
| | 局部金 | 织金F | 织金妆花F | | 织金羽毛妆花F |
| | 遍地金 | 金地F | 遍地金妆花F（金宝地） | | 遍地金羽毛妆花F |

表中挖梭地结所用纬线凡使用羽毛如孔雀羽和金线（片金或圆金）者，其实都同时使用彩绒纬线，故不称妆羽而称羽毛妆花（如孔雀羽妆花缎），也没有织金妆金而仍用织金妆花之名。

表中F表示地部织物名，一般情况下，凡普通平纹组织称绢，稀疏平纹和绞纱为纱，绞经罗为罗，绫、缎不变，但在织金F中有时亦可称为织金锦。此外，遍地金妆花缎与云锦中金宝地相近，有人亦称为金宝地。

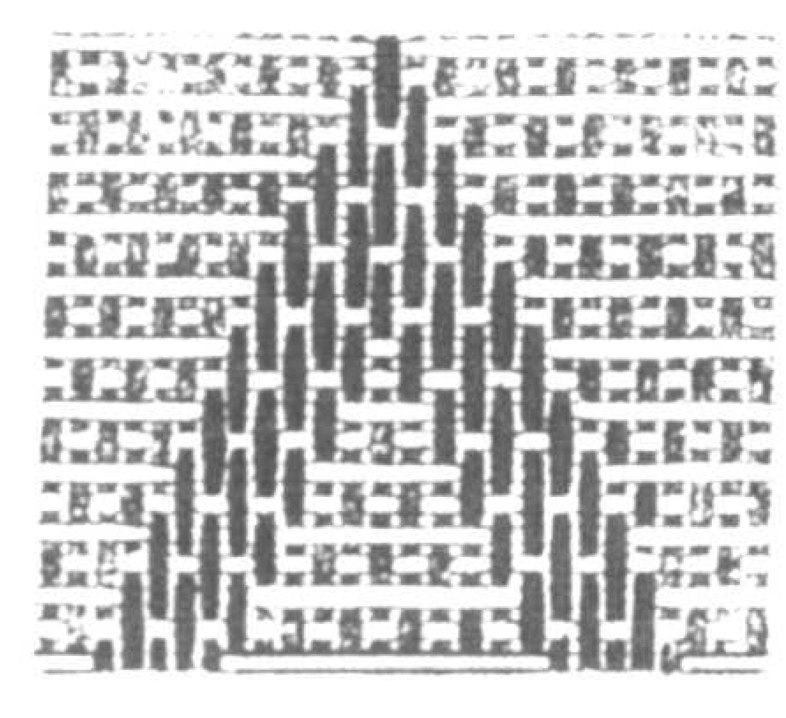
## ●全越、半越和隔

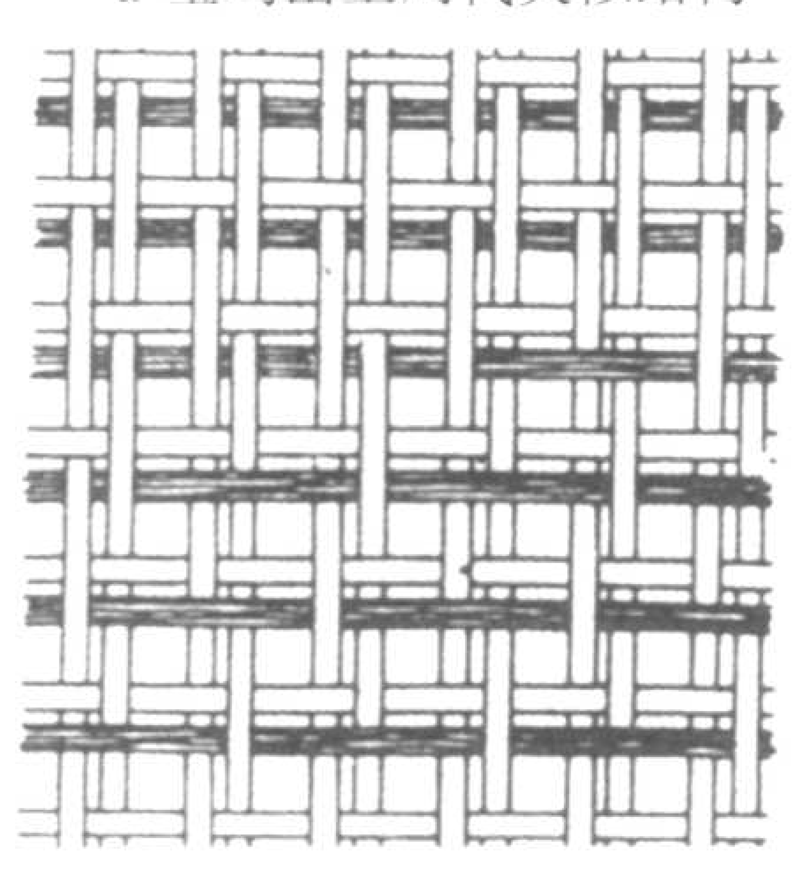
现在，我们再引进与纬插合组织有关的两个日本术语：全越和半越。[3]

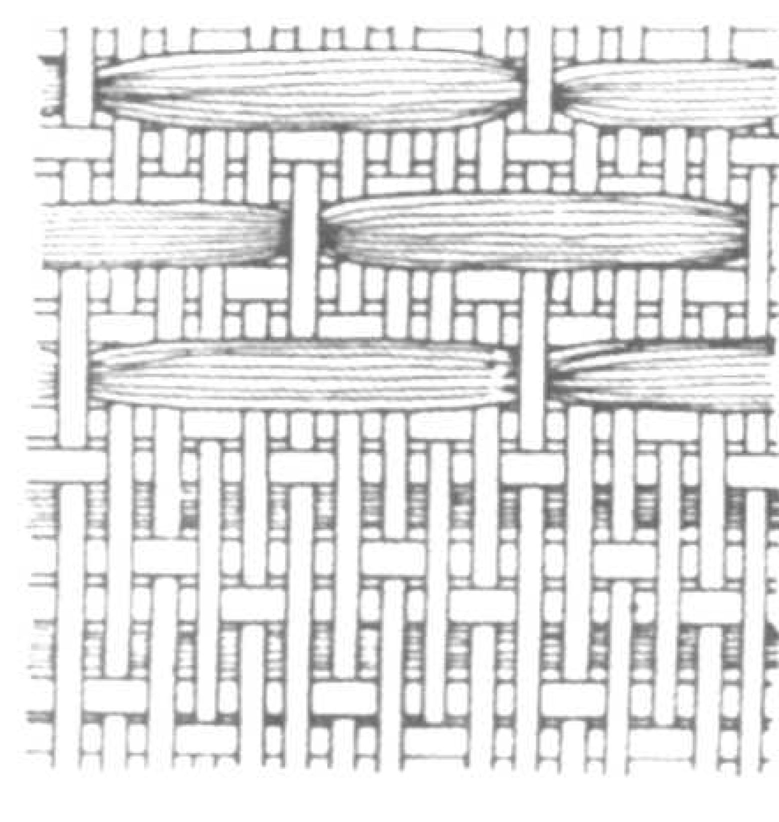
[1] 徐国华：《手工织机和原理的探讨》，《丝绸史研究》1985年第4期；《我国古代机织物的组织结构》，《丝绸史研究》，1986年第1期；《我国古代织花技术的发展》，《丝绸史研究》1986年第2期。

[2] 小笠原小枝著，沈宛译：《日本的名物裂》，《丝绸史研究》1988年第1-2期。

[3] 小笠原小枝著，沈宛译：《日本的名物裂》，《丝绸史研究》1988年第1-2期。


a 宝鸡出土周代类似结构


b 花纱


c 花缎

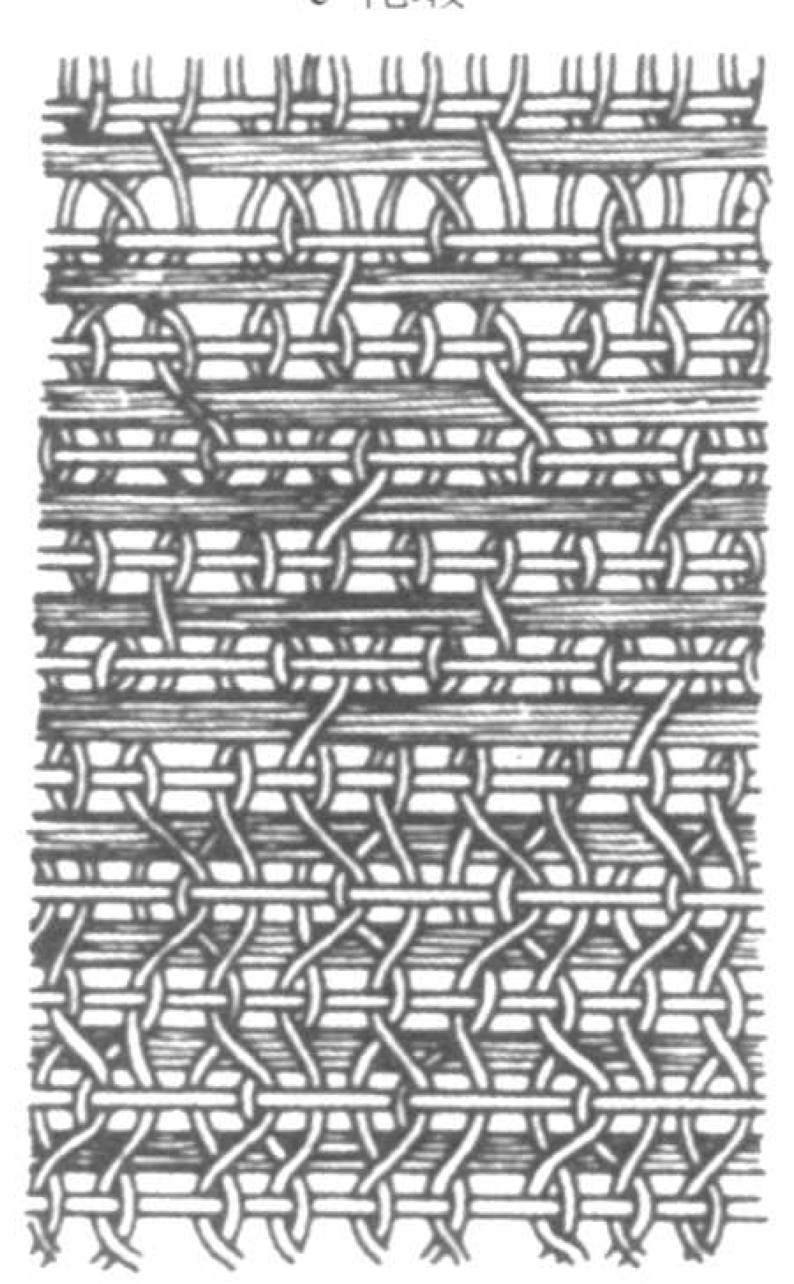

d 花罗

图 2-32　花名组织结构图

全越在日本织金中是指织一根地纬再织一根金线，此处可指织一根地纬后再插入一根或一组纹纬。

半越则是指每织两根地纬后再插入一根或一组纹纬。

尚未见到有每织三根以上地纬再插入纹纬的实例。

全越和半越的概念亦可用于经线，不过那时可称为经全越和经半越 。

“隔”则是对地结经丝的排列的描述，往往并非所有的地经都用于结接，而是 1 隔 1（二根中选一根）、1 隔 2、1 隔 3，甚至更多地进行。

## ●花名织物

将一种地组织与一种彩绒纬丝织物进行纬向插合，形成的效果其实就是一组地经与一组地纬及一组花纬织成的重纬组织，如果此时彩纬为全通梭所织，我们就给这种织物一个限定词——“花”，具体地，可视织物所采用的地组织不同而分别称之为花绢、花绮、花绫、花纱、花罗、花缎、花䌷等，所有这些，就是我们所谓的花名织物。[1]

花名织物在文献上的出现是在唐宋时期，当时已有花纱、花绫、花绝、花罗等名，但是是否指我们的纬向单插合织物就很难说了，真正将花名织物的名和实对应起来，可能还是由于明清大量织物与题签的功劳。

花名织物的盛行较迟，但它的组织却似乎有一个极遥远的源头。陕西宝鸡茹家庄西周早期墓葬出土的铜剑上留有一种纬二重的丝织品残片，[2]湖北曾侯乙墓中有一件几何纹锦据说也是同样的组织，这种组织其实就是一种经地结组织，平纹地和纬浮的全越全经地结（图 2-32a），若用后世的命名法，就可以称为花绢。但是，我们也不排除是由经二重织物朽烂掉一组经线而留下的效果。

真正的花绢（密度很稀的可以称为花纱）出现在宋元之际，明代绿地折枝花卉蜂蝶花纱的组织是1/1平纹地1/3花纬组织进行纬向全越全地结插合（图 2-32b），花纬为大红色绒纬。[3]

花绫在宋代已十分流行，福建黄升墓中曾出土一件松竹梅花绫，表层地组织为5/1斜纹，它与绒纬作 1/5 斜纹全越纬插合，[4]在内蒙古元墓发现的一件小花绫为血牙色地，总的地组织为 2/1 右斜地 1/2 右斜花的暗花同向绫组织，它与 1/5 的红白粘合纱线（或许是金片脱落后的结果）作全越纬插合，这是一个很典型的例子。

[1] 陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986 年第 4 期，1987 年第 2 期。

[2] 刘伯茂：《我国西周的丝织品生产技术》，《中国纺织科技史资料》第 2 集。

[3] 陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986 年第 4 期，1987 年第 2 期。

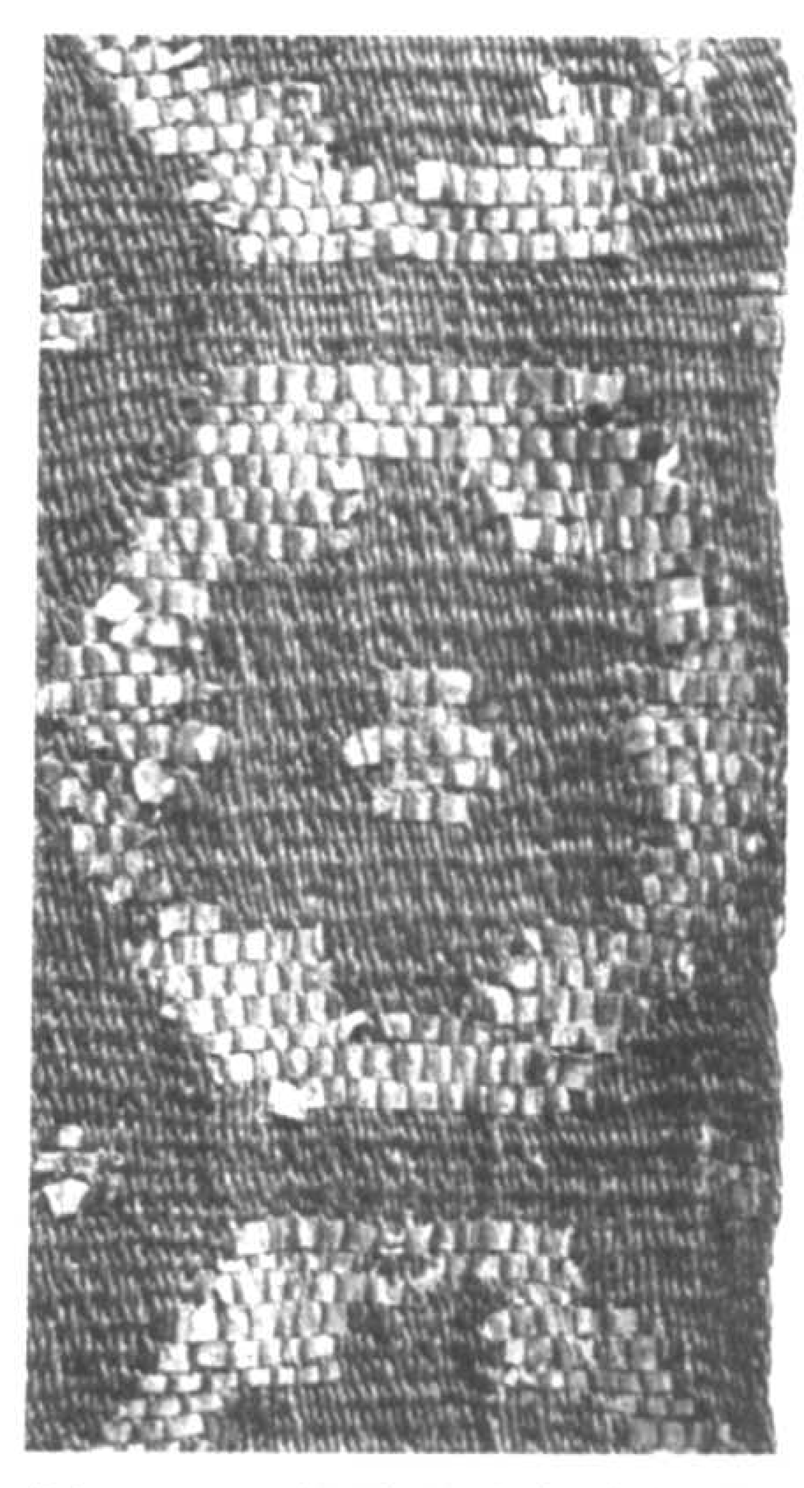
[4] 福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社 1982 年。

花缎盛于明清，且保留实物很多。从实物分析得到的组织来看，其组织变化相当丰富，尤其是花纬部的组织。如福建省太宁县发现的明万历年间万字地云龙花缎，地为五枚二飞经面缎，花部为经线1隔1的五枚经面缎纹，两者作半越1隔1地结纬插合。又如浙江省图书馆所藏明正统年间佛经封面之一的缠枝莲花牡丹花缎是五枚经缎与五枚纬缎的全越纬插合。还有故宫所藏朱红地折枝茶梅八宝花缎是五枚经缎和1隔4平纹的半越纬插合（图2-32c）。[1]

花罗大多采用传统的链式罗作为地组织，以1隔3的平纹地与其作全越纬插合。如故宫所藏红色地矩纹折枝灵芝花罗就是一例（图2-32d）。[2]

从《天水冰山录》所载织物名称看。当时还有花紬、花改机等名，但在实物中却无明显区别的发现。

所有这些花名织物的地部，花纬一般均作抛线沉在背后，没有任何接结点。


图2-33 都兰出土织金锦带

## ●地结类织金织物

在上述花名织物中，若把彩纬换成金线，多为片金，则成为插金织物，但平时的称呼则为织金织物，如织金绢、织金罗、织金缎等等，其中有不少人们都称之为织金锦，当视具体风格效果而定。

地结织金织物的组织思想与花名织物一样，但在地部，花名织物往往采用纬抛梭，而插金织物由于金材料昂贵，如遇较大间隔则剪断，这大概是两者在组织结构上的最大区别。

青海出土唐代织金锦带上用的组织是1/1地和1隔2平纹金片的全越纬插合（图2-33），[3]金元时期也有大量织金绢、织金绫和织金纱织物，地结多为变化纬重平和变化斜纹。这类织物由于织地较厚且用金量较大，故称为织金锦。但其组织实际上是织金绢的结构。而所有这些织金绫、织金罗、织金缎（织金纻丝）等种类的插金织物组织基本与前花名织物相同，不再复述。

一般情况下，织金部分总是作花部，但当有时织金部分覆盖很大作地，而素色的部分反而作花时，织物变成遍地金，命名可作遍地金牡丹花罗或金地云纹缎之类。

## ●妆花织物

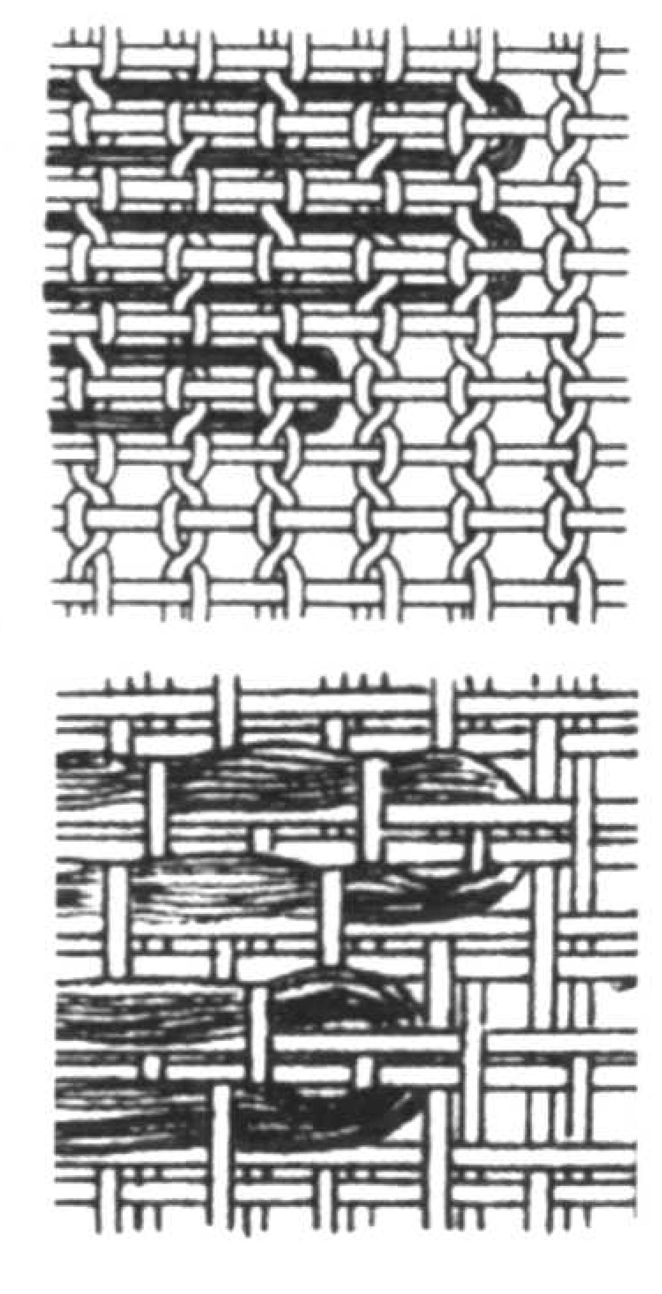
妆花是对于挖梭工艺的别称。假如在一种提花织物的花部采用通经断纬的方法进行显花的话，这种织物便可称为妆花织物。具体地又可根据地部组织不同称之为妆花纱、妆花罗、妆花绢、妆花绫、妆花缎等。[4]

妆花部位的组织结构其实与花名织物是完全一致的，所不同的是妆花常常用几

[1] 陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986年第4期，1987年第2期。
[2] 陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986年第4期，1987年第2期。
[3] 许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。
[4] 张宏源：《谈妆花织物与挂经织物》，《故宫博物院院刊》1988年第4期。

组花纬显示不同区域的花，显得绚丽多彩。但这个也不是根本的区别，根本的区别在于妆花是通经断纬，用部分区梭和挖梭与通梭配合使用。

妆花手法的起源尚未定论，但真正的影响开始仍是唐代的缂丝和织成，尤其是唐代织成袈裟用一根通梭纬丝作底，结合非通梭织出花纹，[1]其实就是一件妆花绢，但其丝线为花式纱而无绢之效果。


图2-34　妆花纱

宋元时期，有关妆花或挖梭织花的发现报道日见增多，湖南省衡阳何家皂北宋墓中有黄褐色小点花妆花罗团花夹衣残片；[2]黑龙江省阿城金墓中有挖花织制的许多妆金织物；[3]日本京都清凉寺保存着永观元年（983年）入宋的奝然和尚持归的织物亦有挖织的纱罗织物；[4]元代李裕庵墓和集宁路遗址中出土纱罗织物中似乎也有这类织物。综上，除阿城金墓外，这些宋元时期的挖花工艺织物多在纱罗地上织制，大多均为小循环的花。

妆花织物的兴盛期是在明清两代。明代的《天水冰山录》首先记载了妆花织物的品名有妆花缎、妆花纱、妆花罗、妆花紬、妆花绢、妆花绒、妆花改机等，定陵出土170余匹袍料和匹料中，妆花织物占了一半以上，[5]故宫里的妆花织物则不胜统计，全国各地明墓中的妆花织物也是屡见不鲜，可见明清妆花之盛。

至于妆花的局部组织事实上与花名组织相同，故仅以妆花纱（图2-34）图示之。

## ●妆金织物

用金线或片金代替妆花织物中的部分花纬，则成为妆金织物。

妆金织物据说在黑龙江阿城金墓中有大量发现，其酱色地云鹤纹织金绢绵袍、棕色团龙卷草纹织金绢棺罩、深驼色鸳鸯纹织金绸帷幔等均用挖梭方法织入金线，这可以说是较早的妆金织物了。[6]元代发现过大量的织金锦，却少见有用妆花形式织制的。

明代妆金织物有极大发展，妆金纱、妆金罗、妆金缎、妆金绢等大量涌现，其组织均与妆花织物相同（图2-35）。

## ●织金妆花类

妆花与插金技法的结合形成了特殊的织金妆花类织物。这类织物用金线作通梭织入，形成插金织物，然后再施予妆花或妆金手段，使织物更加富丽堂皇。这类技法似乎在明代开始盛行（图2-36）。

如是插金成为遍地金，则这一织金妆花类织物可称为遍地金妆花织物，十分华

[1]　松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社1984年。
[2]　陈国安：《浅谈衡阳何家皂北宋墓纺织品》，《文物》1984年第12期。
[3]　黑龙江省文物考古所：《黑龙江阿城巨源金代齐国王墓发掘简报》，《文物》1989年第10期。
[4]　小笠原小枝著，沈宛译：《日本的名物裂》，《丝绸史研究》1988年第1-2期。
[5]　王岩：《明定陵出土丝织品研究》，《中国考古学研究》，文物出版社1986年。
[6]　黑龙江省文物考古所：《黑龙江阿城巨源金代齐国王墓发掘简报》，《文物》1989年。

贵。特殊地，南京云锦中有一品种名为金宝地，那是采用织金缎作地组织，多彩绒纬挖梭显花，片金勾边，相当名贵。这应是遍地金的一个特殊品种。[1]

如果是插金成为提花的织金织物，则为普通的织金妆花类织物，实例很多。如明代灰蓝地夔龙织金妆花罗、黄地灵仙祝寿织金妆花缎，后者金线和彩纬均是半越插合、前者均为全越插合。

织金妆花类的组织结构与普通花名织物相同，只是妆花时织金就作背浮，而一旦织金要显花时，彩纬就可挖断或亦作背浮。

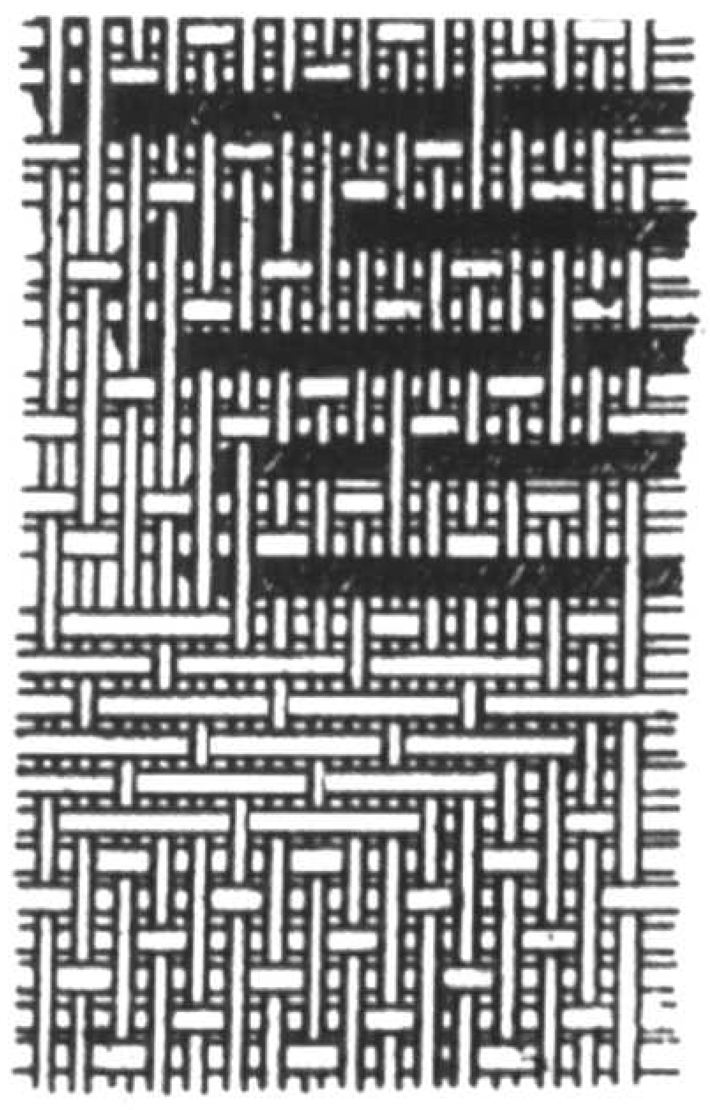


图2-35 妆金缎

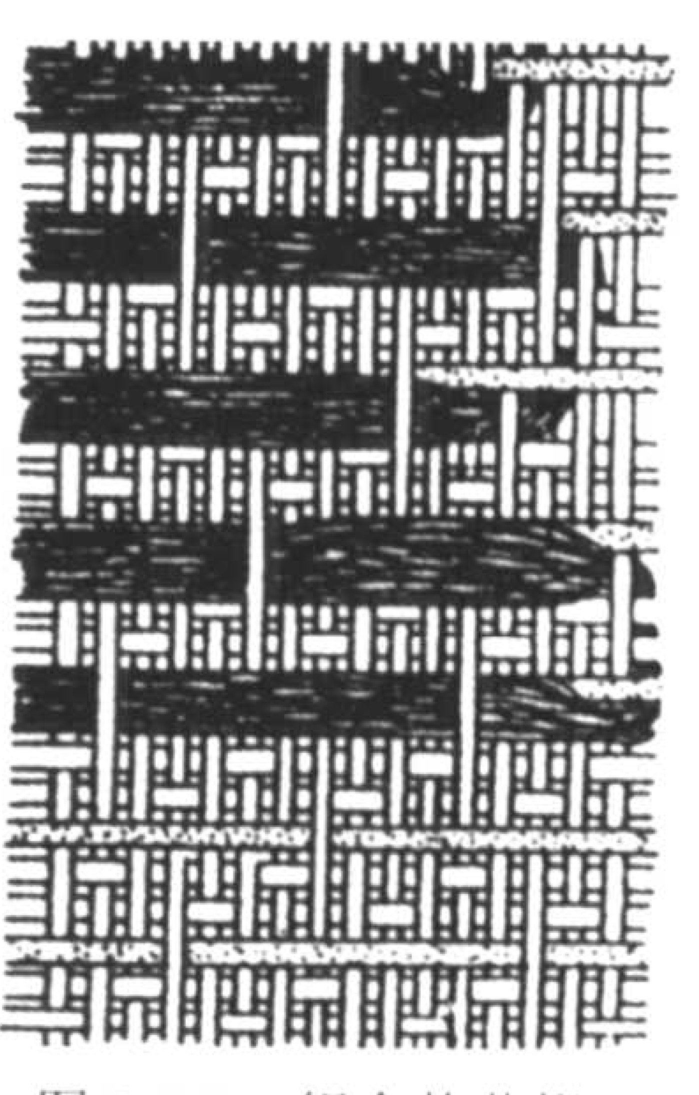


图2-36 织金妆花缎

### ●鸟羽的妙用

为了加强织物的富丽效果，明清宫廷织物喜好使用鸟羽织入，《红楼梦》中记载晴雯补裘，就是补用孔雀毛织成的织物，清代文献还记载有羽缎、羽纱，据说也是由鸟羽织成。而妆花织物中织入鸟羽则是始于明代。

明代定陵出土的一件绛色织金孔雀羽妆花罗袍料，是孔雀羽用于妆花的极好例子。此外，遍地金孔雀羽妆花缎则显得更为豪华珍贵，其组织却与织金妆花类相似，只不过用孔雀羽取代了彩绒纬而已。[2]

## 9 锦

### ●双插合的种类

双插合是由数种基本组织加上关系组织进行双向插合的方法，亦即数组经与数组纬交织的方法，形成的重织物可以有多种类型，但在中国古代主要表现为以下三种。这几类组织一般均可称为锦。

暗夹型重组织：在经显花重组织中，有一组纬丝夹在表经和里经之间，从不露出来，被称为暗夹纬，而另一组纬丝则为明结纬，往来于织物正反作经丝的接结工作。若是在纬显花重组织中，则为一组暗夹经，作用与经显花的暗夹纬相同。

特结型重组织：二组经与数组纬交织，纬丝显花，一组地经与地纬交织成地组织，另一组经丝为特结经，专门用作花纬的接结丝，包括花纬在正面时的间丝点和在反面时的背扣。

双层组织：二组纬丝与二组经丝分别织成二层织物，由这二层织物进行表里换层而显示花纹。

### ●锦之名

锦字由金与帛两字组合而成，表明了最初人们对锦的理解和解释：“锦，金也，作之用功重，其价如金，故唯尊者得服之。”

---

[1] 徐仲杰：《南京云锦史》，江苏科技出版社1985年。
[2] 陈娟娟：《明代提花纱罗缎织物研究》，《故宫博物院院刊》1986年第4期，1987年第2期。

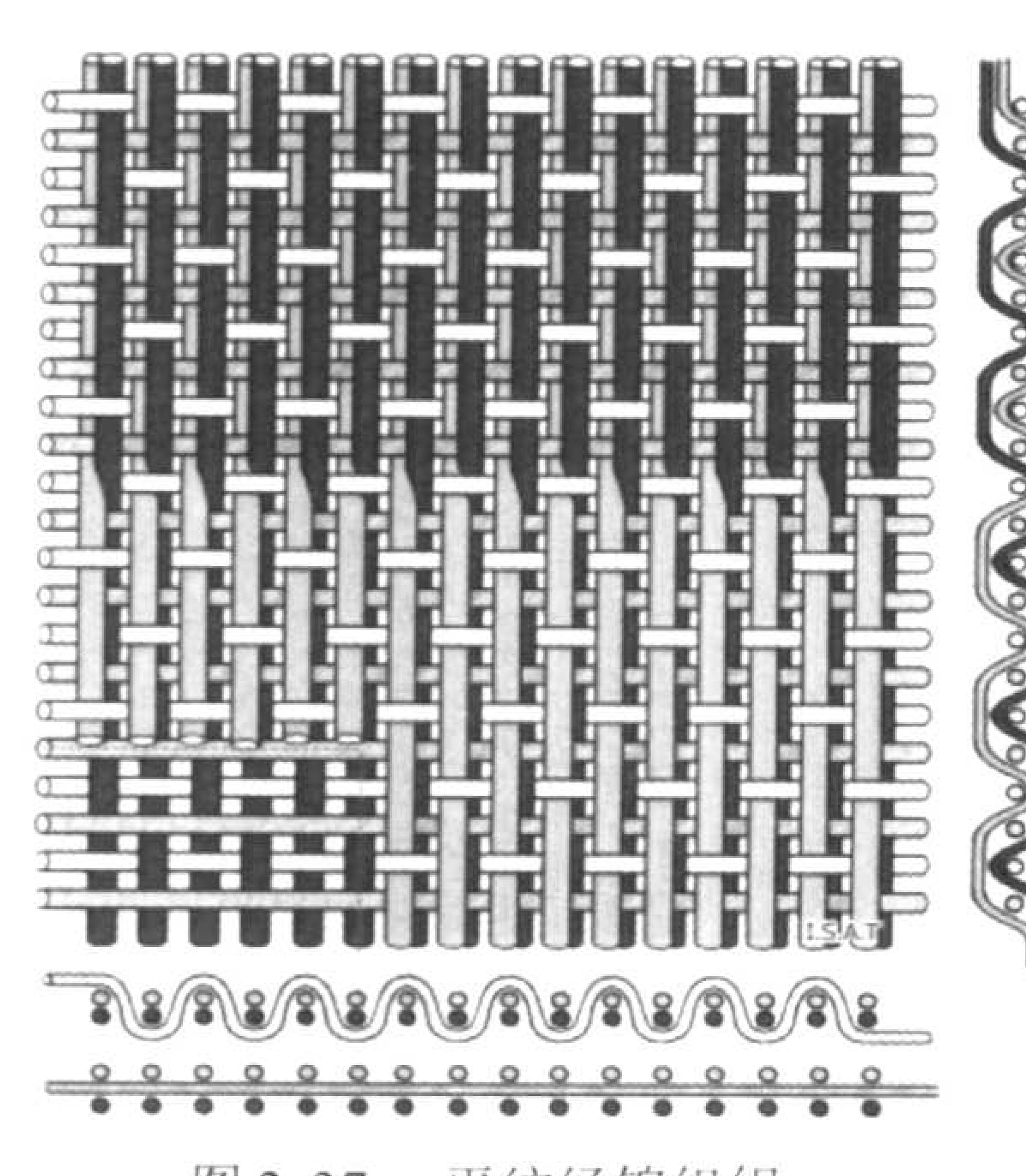


图 2-37　平纹经锦组织

锦之所以作之用功重，实是由于其工艺的复杂和织技的高超。锦是一种熟织物，多彩织物，能通过组织的变化，显示多种色彩的不同纹样，当时，就把这类织物称为锦。后来又慢慢地形成了一个规律：织彩为文（纹）曰锦。分析当时的织物可知，织彩为文大多都是重织物。但到了宋元之后，熟织物或重织物大量出现，致使锦的名称反而少用，大多都被具体地称为缎罗之类。这样的好处是可以把锦的范围主要限于双插合重组织的类型。

锦在历史上的记载极多，其名称也十分丰富，从《诗经》中的贝锦开始，到汉代襄邑织锦、魏唐蜀锦、魏锦、乃至南京云锦等，多以表现效果或产地命名，而此处却只能从工艺与组织出发将其分类。

## ●经锦

经锦是最早出现的锦种类，以经线显花而称为经锦。辽宁朝阳魏营子西周早期墓中出现了经二重组织的实例，可惜色彩已失。东周时期的春秋战国墓葬中就能见到大量的经二重织物了，而且色彩鲜艳，说明经锦的兴盛期在战国之时已经来到，一直持续到唐初（图 2-37）。

战国时期的经锦以湖北江陵马山楚墓中所出舞人动物锦为代表。它采用平纹经二重组织，经线有深红、深黄、棕三色，分区换色，纬线为棕色，图案纬向布局，经向长 5.5cm、纬向长 49.1cm，说明了当时经锦的织造已采用了多综式提花机进行织制。[1]

汉锦虽然在湖南长沙马王堆有不少出土，但一般认为汉锦的代表作是西北地区出土的东汉云气动物纹锦，其技术特征仍然继承上代，但图案变得更加生动，说明其技术有所进步（图 2-38、彩版二：b）。

约在隋代前后，斜纹经锦出现（图 2-39）。[2]斜纹经锦与平纹经锦在技术上的区别仅在于增加一片地综，但它成为从经锦向纬锦过渡的一块跳板。

## ●挂彩锦

战国秦汉时期的经锦也有一些特殊的变化。挂彩锦就是其中一种，其中又分挂经与抛纬。

挂经锦的主体与当时的平纹经锦一样，但在局部地区比一般经锦多加一组挂经，这组挂经要提花时，就以经浮浮于组织点之上，平时沉在织物背面。这类实例在战国楚墓中发现甚多。如湖南长沙左家塘楚墓出土深棕色菱纹挂经锦，菱形纹由一般经锦显花法显花，菱形中心点由挂经显花。湖北省江陵马山楚墓中的小菱形纹锦的菱形纹正中则用四根深红色经浮线形成花芯，但这种挂经的工艺则有待研究。[3]

[1]　荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社 1985 年。

[2]　武敏：《吐鲁番出土蜀锦的研究》，《文物》1984 年第 6 期。

[3]　张宏源：《谈妆花织物与挂经织物》，《故宫博物院院刊》1988 年第 4 期。

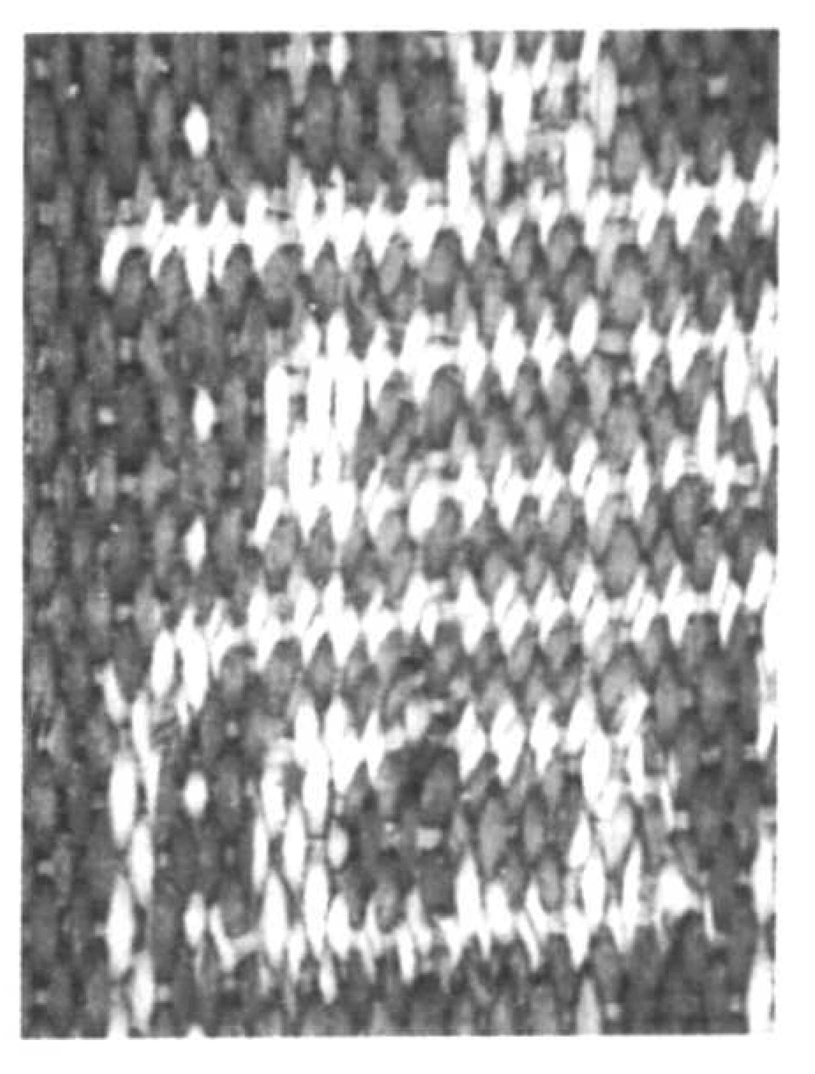
抛纬锦的早期实例是马山楚墓中的十字菱形纹锦，在大部分区域中，由土黄、深棕两色的经线和棕色纬线交织成十字菱形纹的平纹经锦，只是在十字中心点处才有朱红色纬线8根纬浮显花，别处作背浮。[1]

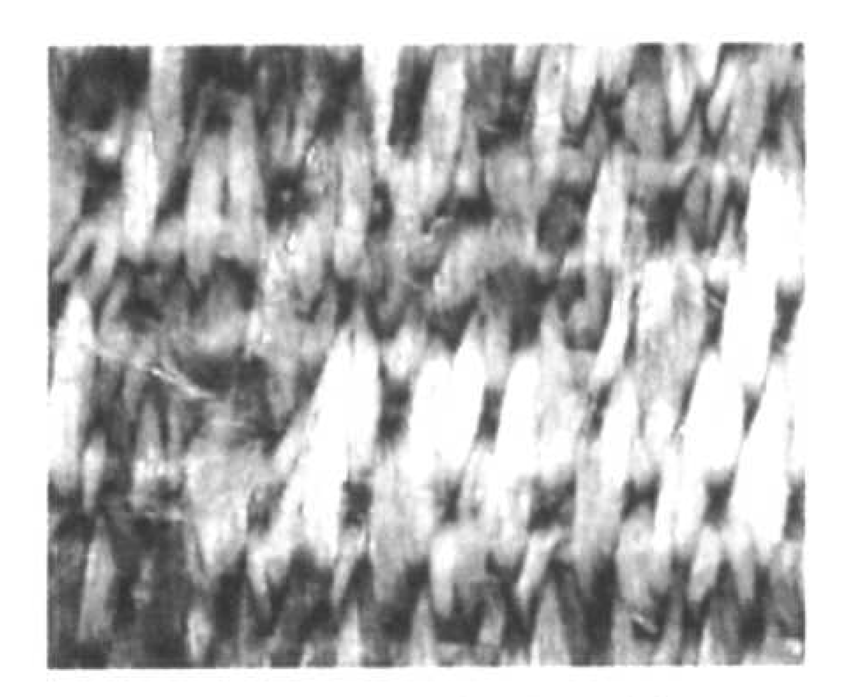
挂彩锦用较少的局部丝线增添了经锦的色彩，改善了其艺术效果，也是当时的一个重要成就。

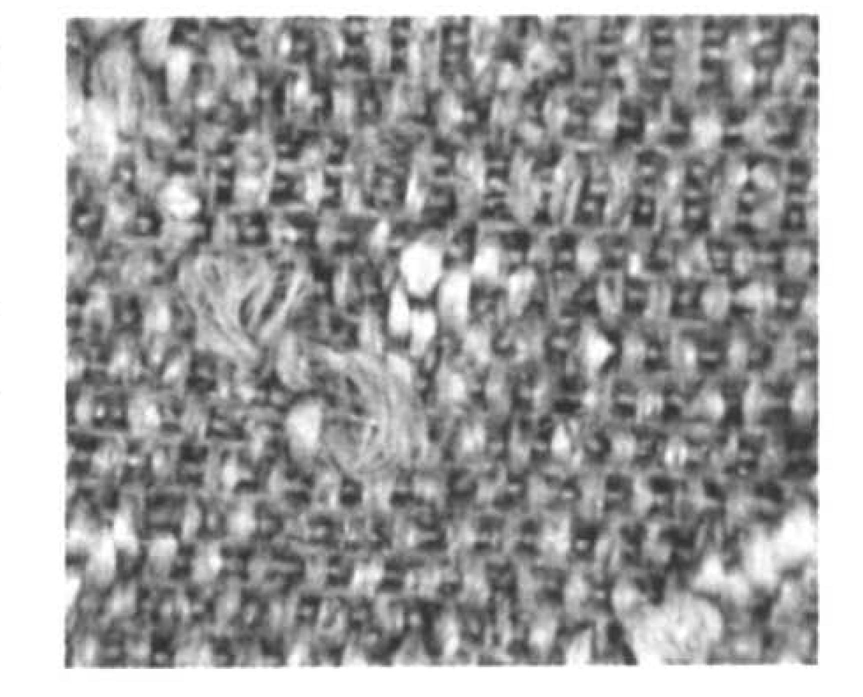
## ●绒圈锦和凸纹锦

经锦技术的另一个变化和发展是呈现凸纹或绒圈的凸纹锦或称绒圈锦（彩版八：c）。

湖南长沙马王堆汉墓是最早发现并发表绒圈锦和凸纹锦的地方。事后，甘肃武威磨咀子汉墓中也有所发现。但从发表的组织分析图来看，这些有凸纹的织锦其本质组织还是平纹经锦，马王堆出土者其两种纹经起的作用与两色平纹经锦一样，用以显示大效果的底纹，另一种底经专沉于反面和一种起绒经供织入起绒杆，[2]而磨咀子出土者没有专门的起绒经，由一组纹经兼任起绒作用（图2-40）。[3]至于起绒杆部分的织花与其说是提花，还不如说是挑花杆的功劳。


图2-38 平纹经锦


图2-39 斜纹经锦


图2-40 绒圈锦

## ●平纹纬锦

平纹纬锦是对那些平纹纬二重织物的统称，中国西北地区发现的大量平纹类纬锦主要集中在新疆的营盘和吐鲁番以及河西走廊地区。丝绸纬锦共有两大类，一类由风格粗犷的丝绵捻线织成，另一类则由质量较好的平直的丝线织成（彩版二：f）。

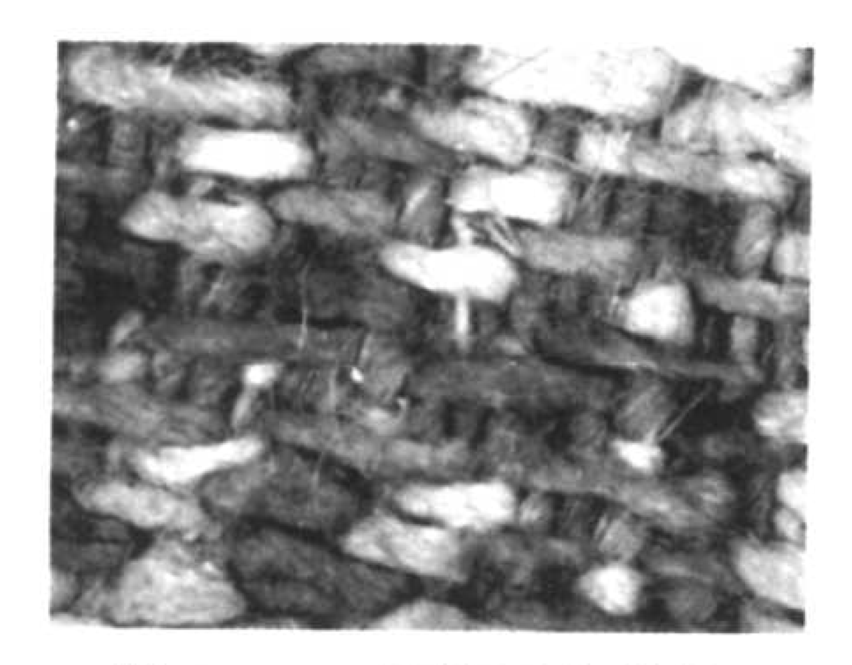
在新疆吐鲁番、营盘和花海等地出土了很多由丝绵线织成的平纹纬锦，多是简单的动物云气纹。这些纬锦的风格都很相似，有些还有明确的断代。如吐鲁番出土的一块纬锦红地瑞兽纹锦，其伴出文书的年代为公元548年，另一件则出土于花海一组断代为公元377～403年的墓葬之中。数量最大的同类平纹纬锦出土于新疆营盘，包括一些棉布袍和绸短上衣上的边饰。所有这些绵线织锦的风格都很相近，通常是红、黄、白三色，一般采用动物纹样，和锦绦以及吐鲁番出土的织锦上的那些动物纹样很接近，而且附有四瓣团花或田字型的装饰纹样，图案也都只有纬向循环而无经向循环（图2-41）。推测它们为中国平纹经锦的模仿也是较合逻辑的。

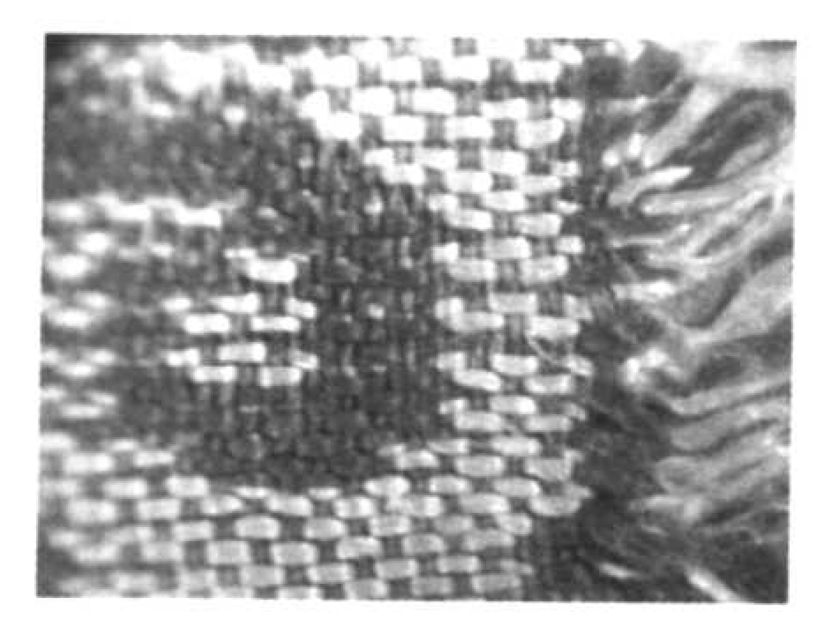
然而，较绵线纬锦出现更晚的另一类纬锦用的却是高质量的丝线（图2-42）。在吐鲁番出土有不少这样的实物，包括“吉”字锦、“王”字锦（彩版二：f）和对羊锦等。这些平纹纬锦都属于北朝晚期。根据吐鲁番出土文书记载，当地也有多种丝织品生产，称为丘慈锦（库

[1] 荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社1985年。

[2] 上海市丝绸公司等：《长沙马王堆一号汉墓出土纺织品的研究》，文物出版社1980年。

[3] 甘肃省博物馆：《武威磨咀子三座汉墓发掘简报》，《文物》1972年第12期。


图 2-41　绵线平纹纬锦


图 2-42　普通平纹纬锦

车）、疏勒锦（喀什）和高昌锦（吐鲁番），它们应都采用了平纹纬锦的组织，并有西方所特有的图案循环方式。那时有许多中原汉人迁移到新疆，新疆当地人与汉人相处久了以后就或多或少接触了汉文化并会运用汉字。基于以上依据，那些丝线质量较好的纬锦应该也是产自新疆，只是时间上稍微晚点。

**●斜纹纬锦**

初唐或更早一些，由于中西染织文化的交流，纬锦开始出现，并随即盛行起来。我们虽然不排除平纹纬锦存在的可能性，但从出土实物来看，当时几乎所有的纬锦都是三枚斜纹纬锦，这从新疆吐鲁番的出土、青海都兰的发现及敦煌和日本正仓院的珍藏来看都是如此（彩版二：g）。

这种斜纹纬锦的组织正好是斜纹经锦的90°转向，采用纬丝表里交换进行显花。因此，在没有幅边存在的情况下，很难区别经锦和纬锦，不过经过我们大量的实物分析，还是能够找出其间的相异之处：[1]

其一，纬锦的表层显花丝线密度（副密度）远远小于经锦，纬锦一般在25～30副/cm，不超过40副/cm，而经锦一般为50～60副/cm。

其二，经锦显花丝线多为1:1和1:2显花，而纬锦一般均在1:3和1:4之间。其原因是经锦多用一组色经要引起经密增加50-60根/cm，超出一般穿综及开口能力，而纬锦若增加色丝组数最多只是影响生产速度而已，并无技术难关。

其三，经锦显花丝线在显花处呈棱状，复盖不严，导致色彩不纯，而纬锦的显花丝线粗而平整，表面具有台面效果，复盖好，色彩纯。

其四，绝大部分纬锦均采用二或三根加有强捻的丝线作暗夹经用，少有用一根的，而经锦一般均用单丝作暗夹纬。

其五，经锦幅边整齐，而纬锦常采用粗麻绳作幅线，盖因其纬密大之故。纬锦还常常保留裁剪界边。

其六，经锦幅宽一般在50cm上下，而纬锦经常会有特宽到100cm上下的，这是“张”的规格。

**●波斯锦、粟特锦和撒搭剌欺**

唐代纬锦还可根据暗夹经的捻向不同分成两类。一类为S捻，其图案以宝花或花鸟题材为主，主要产于中原；另一类为Z捻，其图案多具有明显西域风格，其产地可能在中亚粟特地区（图2-43、2-44，彩版二：g）。

波斯（今伊朗）是汉唐丝绸之路上的一个产丝大国，从吐鲁番出土文书中的记载来看，波斯锦于北朝时期已输入中国。青海都兰曾出土公元8世纪前后据考证为古波斯文织文的纬锦实物，可能就是波斯锦的实例。但是，与此技术特征完全一致的织锦中也有上书粟特文墨书的例子，称为赞丹尼奇，据考证赞丹尼奇是中亚地区的一个专

[1]　许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。

门生产织锦的村落，此类织锦也有可能是粟特锦。在波斯强盛之时，粟特地区属于波斯的东部，因此，波斯锦和粟特锦也有可能是同类织锦的不同名称。

赞丹尼奇织物在唐以后一直都有生产，当地的村庄一直保留着这种技术。直到公元13世纪，《元史》中仍记载着一处官营织造作坊称为撒搭剌欺，应该就是生产中亚织锦的作坊，其织工可能就是来自中亚，采用的技术也与唐代的斜纹纬二重基本一致。新疆阿拉尔北宋墓出土的簇四雕团锦采用的还是这类组织，它在元代也有不少的发现。内蒙古达茂旗明水元墓中出土的一些织金锦上还发现有使用暗夹型平纹纬锦和四枚斜纹纬锦的情况。

## ●从唐式纬锦到辽式纬锦

经线明显采用S捻的斜纹纬二重应该是属于大唐内地的产品。但从晚唐起，这类织锦的基本组织结构和织造技术有了极大的变化。由于其最初为人们所知是从分析辽代丝织的过程中，而且这是辽代织锦的基本特点，因此我们称其为辽式纬锦。

辽式纬锦和唐锦最基本的区别在于其明经的作用不同。唐锦中的明经只在表面固接并产生斜纹的效果；而辽式纬锦的明经只在织物的表面和反面各出现一次，形成对纹纬的固结，而在这一斜纹中的另一组织点处只插在上下层纬线之间，正与夹经的位置相同，可称为半明经。另一方面，辽式织锦总是以两根的无捻丝作夹经，单根或两根无捻丝作明经，这也与唐代纬锦中夹经和明经总是加有S或Z向强捻的情况不同。

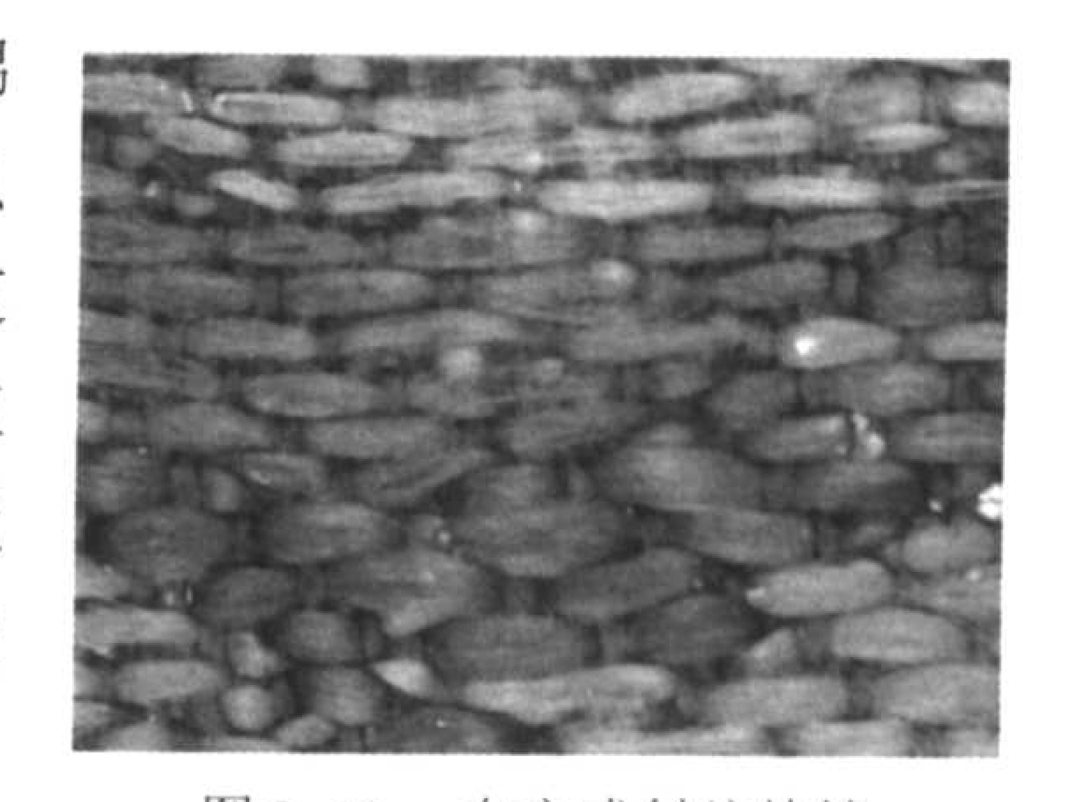


图2-43　东方式斜纹纬锦

辽式纬锦包括斜纹纬锦和缎纹纬锦两大类。斜纹纬锦又可分为普通的辽式斜纹纬锦（图2-45）、辽式浮纹斜纹纬锦、妆金斜纹纬锦和辽式菱形斜纹纬锦等几类。缎纹纬锦是指以缎纹为基本固结组织的双纬面重织物，也可分为普通的辽式缎纹纬锦（图2-46）、浮纹缎纹纬锦、妆金缎纹纬锦等。辽式纬锦经线一般都无明显加捻，明经总是单根而夹根通常为两根甚至是三根一副；纬线为散丝，可多达五至七种色彩。

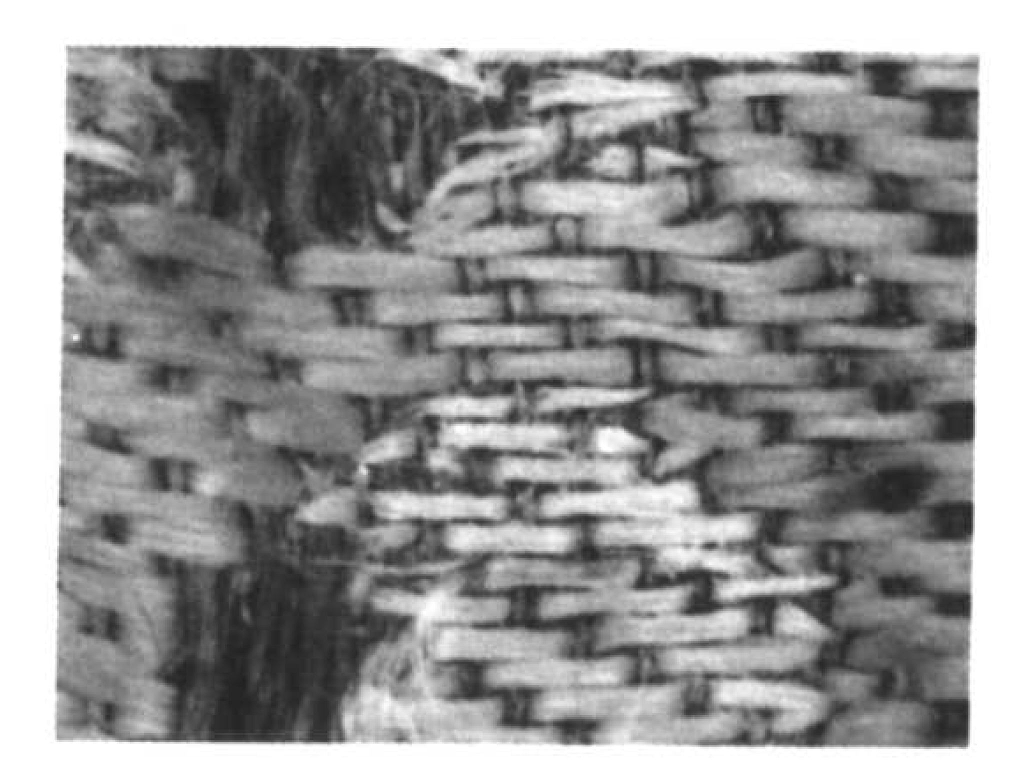


图2-44　中亚式斜纹纬锦

这类纬锦的组织在宋代织锦中也见广泛应用。苏州瑞光塔北宋云纹瑞花锦、杭州雷峰塔地宫出土五代织锦及辽宁省博物馆藏后梁织成金刚经等采用的都是这种组织，只是在配色、加捻等各方面有所变化。

## ●绒背锦

唐宋史料中对蜀锦记载有“透背”一个品种，十分常见，有时亦作绣背。南宋时期江南织造品种中则有“绒背锦”（或茸背锦）之名，从名称上分析，这两个名称可能指的是同一类织物，即背面有背浮线的织锦。在青海出土的红地中窠花瓣含绶鸟锦就是一例，它的纬线色彩相当丰富，一般均在1:3共四色上下，尤其在鸟羽局部，红、青、绿、黄等种色彩全部织入，但在地部红色区，则以红、青两种色丝1:1地织，而将其余的绿、黄两色丝线浮在背面，成为绒背。使用时亦可以剪去，

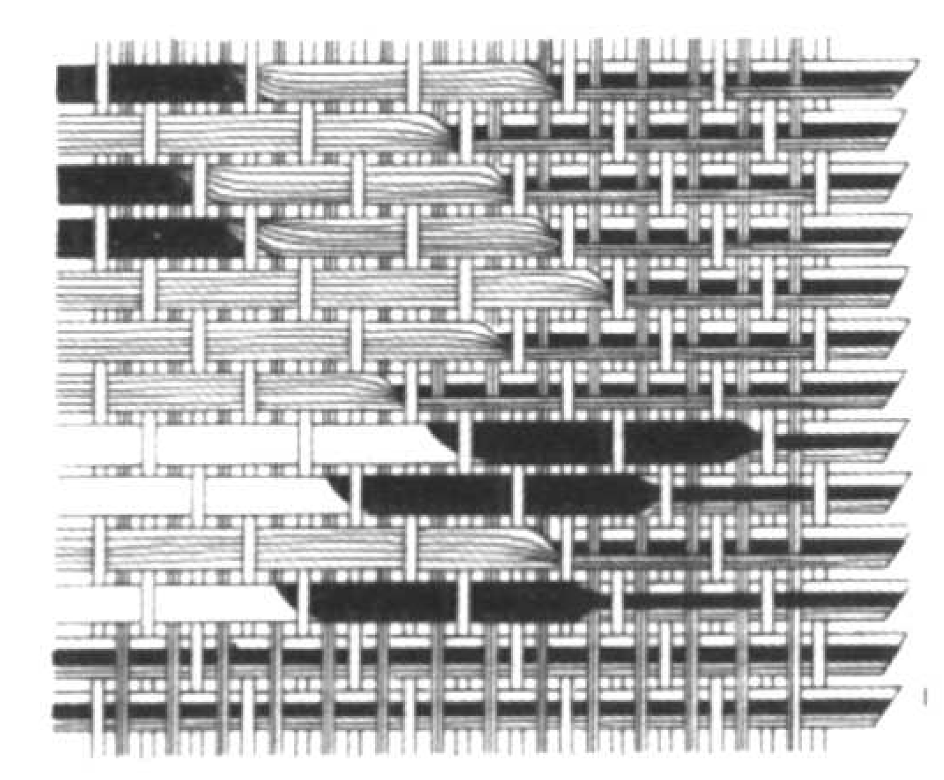


图 2-45　辽式斜纹纬锦

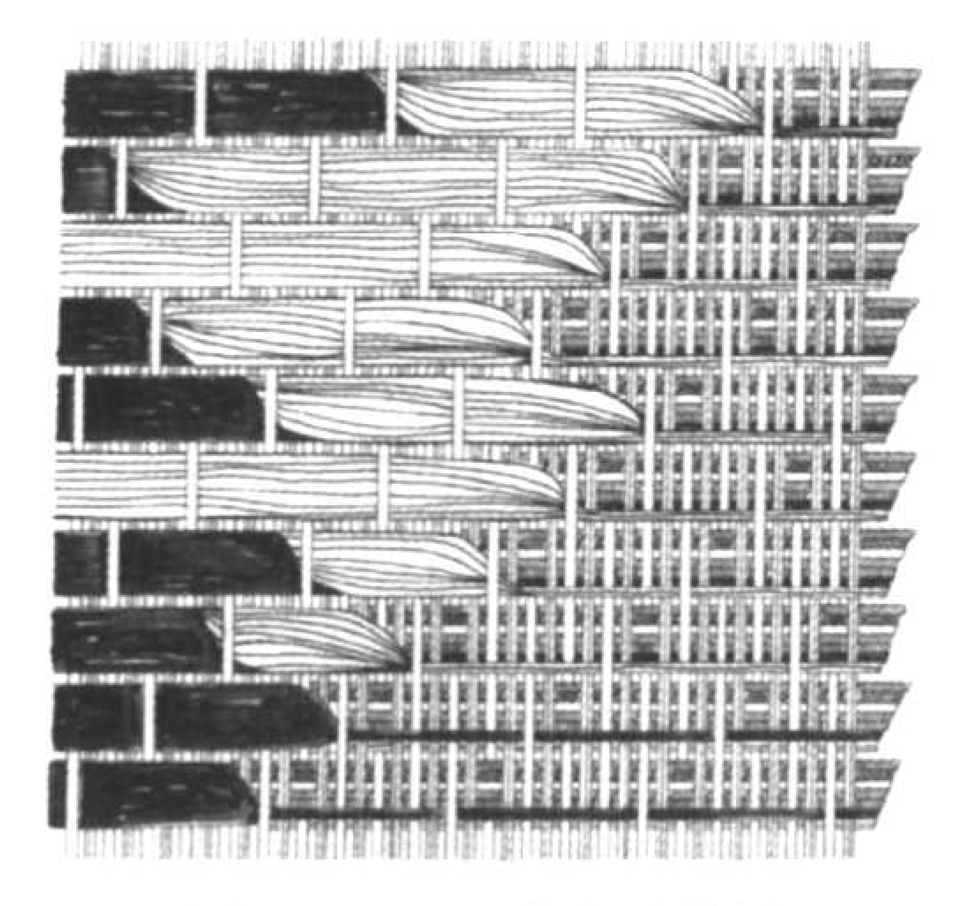
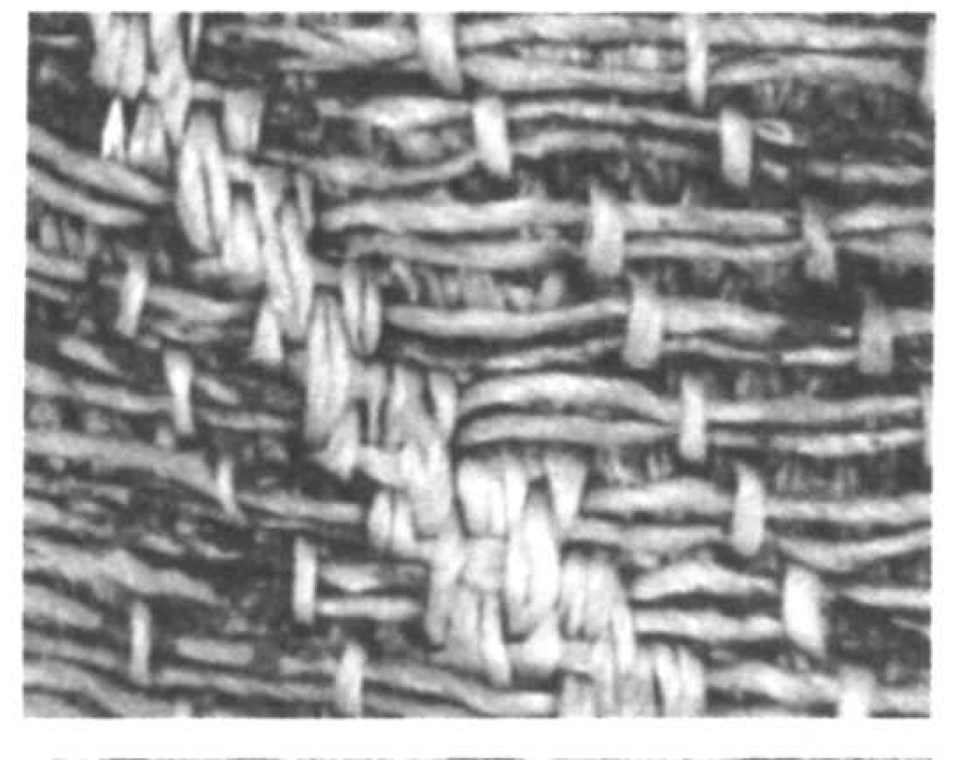


图 2-46　辽式缎纹纬锦



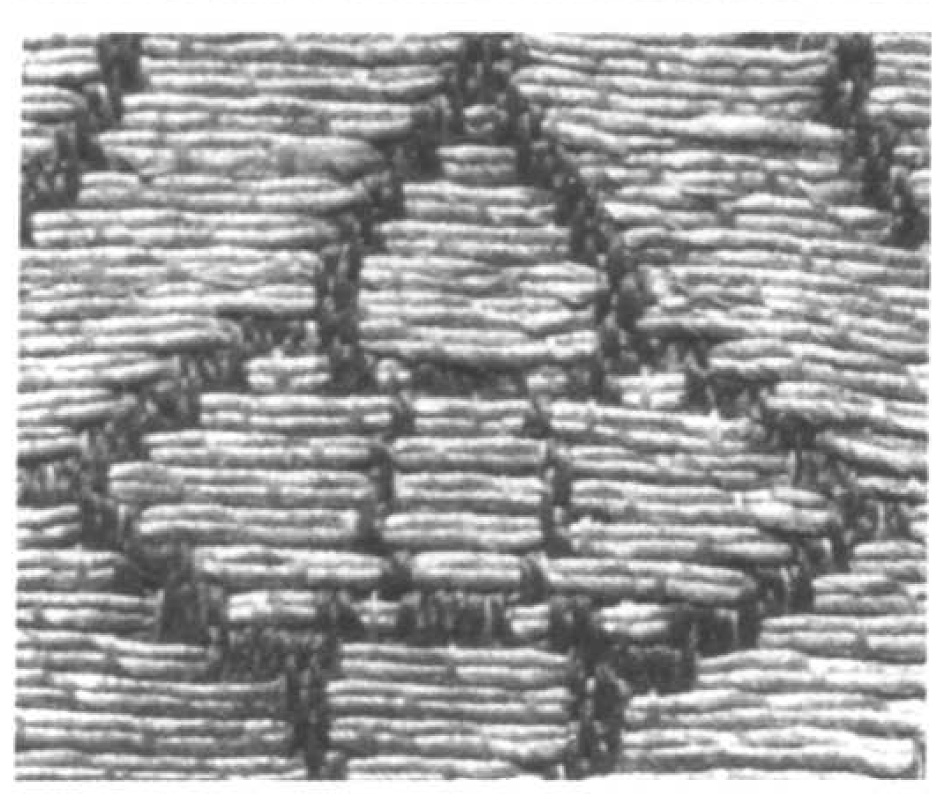


图 2-47　纳石失组织

使得织物变得轻薄。[1]

绒背锦似乎是始出西域，但内地仿之，而后对宋代花绫、明清抛梭和挖梭的方法也起到了一定作用。

## ●纳石失

纳石失是元代最著名、最具特点的加金织物，又称纳赤思，是波斯语织金锦Nasich的音译词。当时百官高档服饰多用纳石失缝制，“无不以金彩相尚”，官方在全国范围内有条件地区设置“染织提举司”，集中织工，大量织造纳石失，作衣服和日常生活中的帷幕、茵褥、椅垫炕垫。至于军中帐篷，据马可波罗记载，当时也是使用这种织金锦制成的。

纳石失为特结型的加金织物，使用两组纬线，一组专门起地组织，与地纬交织，另一组专门固结纹纬(彩版三：f)。这一类的织物最早所见是在内蒙古达茂旗明水墓地中，此外，几乎所有元代北方墓葬均出土了纳石失织物，如新疆盐湖古墓、甘肃漳县元墓、河北隆化鸽子洞等都有纳石失织金锦的出土，它们均是特结型的重组织。有的片金锦组织是平纹地上显1:2（每枚2根并丝）的4枚左斜纬面斜纹花。相似的组织在更早的内蒙古金墓中亦有发现，甘肃漳县元墓中所出凤鹿纹织金锦采用的也是相类似的组织。说明这一组织在宋元时十分流行（图2-47）。盐湖所出另一捻金锦组织为平纹地上显1:4的平纹花，这种组织发现不多。

还有一种情况是三枚经斜纹作地，这在中国元代输入日本的织物中有所反映，[2]如金茶地牡丹唐草织金的组织是经三枚斜纹地上显1:3平纹花，全越，特结。而甘肃漳县元墓中亦有经三枚斜纹作地的织金锦，显花技术稍有不同。

## ●明清织锦

明清织锦主要采用特结型的重组织，但花地组织的变化更多，平、斜、缎三种基本组织均任意采用，大多为经面地、纬面花，其中当地组织为缎组织时可以特称为织锦缎(彩版三：e)。

例如：明代桔红地菱格填花锦组织为平纹作地，结地比1:2的平纹显花，全越，特结。花纬共五种色彩，交替显花（图2-48a）。明代蓝地八达晕锦的组织是三枚经斜纹地，结地比1:3平纹花，全越特结，花纬共五种色彩。明代缠枝莲龟背纹重锦的花纬达六种色彩，因此特厚，但其组织也很普通，三枚经斜纹作地，1:6三枚纬斜作花，全越特结。还有清代蓝地矩纹镜花锦其实是一件织锦缎，它用飞数为322344的六枚变则缎纹为地，1:6的三枚纬斜显花，花纬也是六

[1]　许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。

[2]　小笠原小枝著，沈宛译：《日本的名物裂》，《丝绸史研究》1988年第1-2期。

色，极为华丽（图2-48b）。

这种织锦的色彩还能经常变化，对于不同的区域，可以有固定的色彩，另一区域则赋予另外色彩，这样，经过短跑梭织制后，能丰富织锦的色彩，达到十彩甚至更多，但在织物背后，却常常呈现色区。[1]

## ●三大名锦

传说中的三大名锦是宋锦、蜀锦、云锦。宋锦以时代名，蜀锦以地名，云锦以纹饰名，但实际上都是以地区划分的。

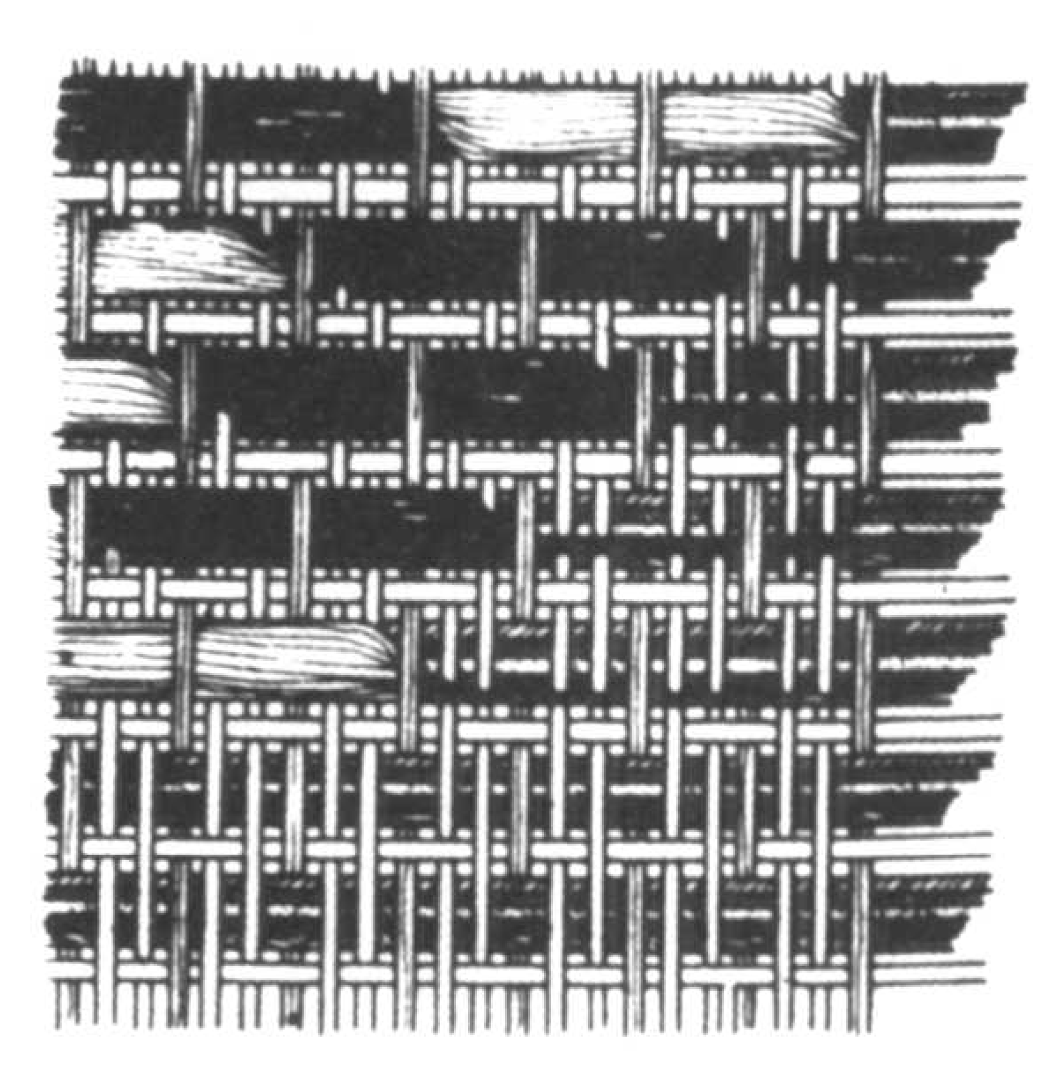
宋锦产于苏州。康熙年间，有人从泰兴季氏处购得宋裱《淳化阁贴》十帙，揭取其上宋裱织锦22种，售于苏州机房模取花样，开始生产。这些生产出来的织锦采用了宋代图案，用的却是清代的组织，故只能称为宋式锦或仿宋锦，简称为宋锦。后来，人们又扩大了范围，把苏州生产的织锦都称为宋锦了，因此又多了明代的宋锦。

明清宋锦可根据工艺的精细、用料的优劣、织物的薄厚及使用性能，分为重锦、细锦、匣锦三类。

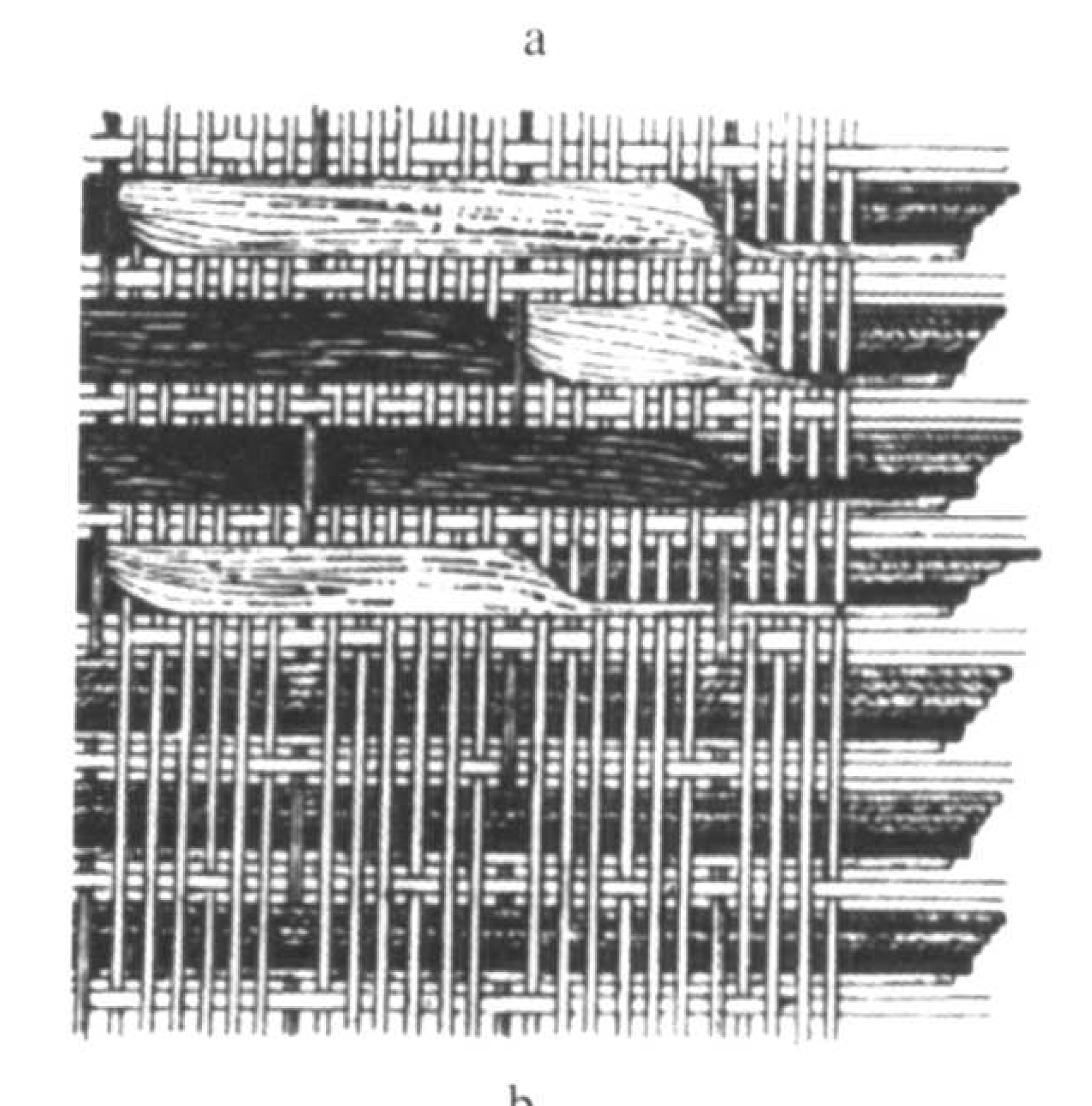
重锦用丝线乃至金线或片金，在三枚经斜地显三枚纬斜花，质地厚重、精致，妆花色彩层次丰富，多用作巨幅挂轴、各种铺垫及陈设品用料。细锦组织多变，多采用短跑梭织制，用丝较细，织造较疏、厚薄适中。匣锦又称小锦，图案多小型几何填花或自然型小花，用色素雅简单，织造较粗，质地软薄，专用于装裱书画囊匣之用。[2]

蜀锦产于四川成都，自古有名，但明末遇乱而毁，清初由浙江人再来恢复。此时蜀锦亦与汉唐蜀锦有很大的区别。清代蜀锦以浣花锦、巴缎、回回锦等尤为著名，其组织大多以经线作地，纬线显花，属特结型重组织，但也有用单插合重组织的。其特点是用色鲜艳、明亮、协调，织造精致、细密，质地较轻薄、柔软。[3]

云锦一般将其与南京相连，较为公允的观点是云锦起源于元代，兴盛则在明清，并一直沿续至今。但事实上，云锦在历史上只是对云纹织物的美誉，它作为地方性专用名称要迟至民国时期。另一方面，云锦的品种很多，大多数都不属于锦的工艺范围，如库缎、妆花等，但也有织金和织锦确实采用了特结重组织。其织金又称库金，织锦中则有二色织金库锦、彩花库锦、抹梭妆花、芙蓉妆等品种。[4]



a



b

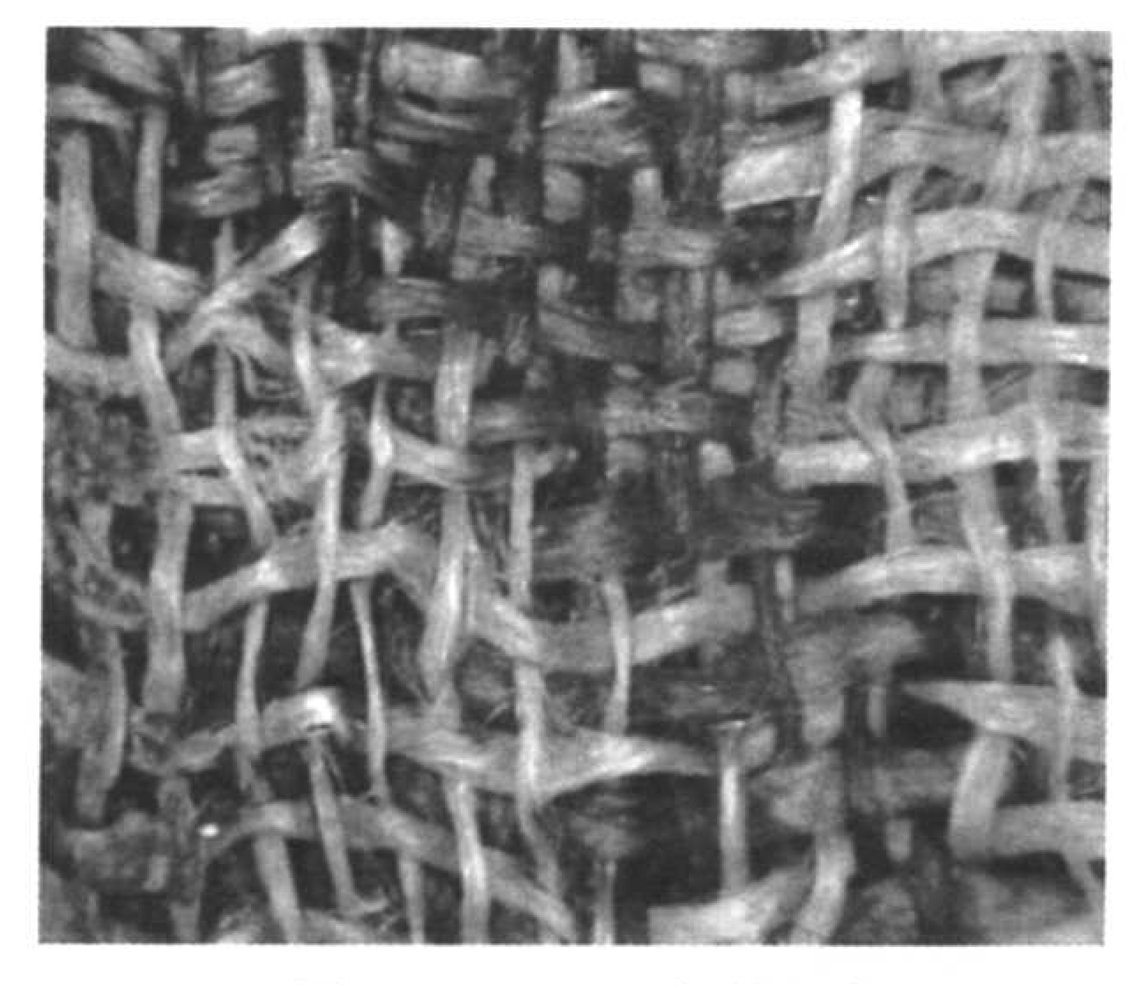
图2-48　特结锦组织

[1]　陈娟娟：《明清宋锦》，《故宫博物院院刊》1984年第4期。
[2]　陈娟娟：《明清宋锦》，《故宫博物院院刊》1984年第4期。
[3]　李英华：《丰富多彩的清代锦缎》，《故宫博物院院刊》1987年第3期。
[4]　徐仲杰：《南京云锦史》，江苏科技出版社1985年。

## ●改机和双层锦

史传明代弘治年间，有福州林洪将五层闽缎织机改为四层。创制了“改机”这一新品种。时隔不久，改机之名便传遍天下。嘉靖年间《天水冰山录》记载当时改机织物品名共21种，万历皇帝定陵出土大量双层提花织物，发掘报告中也称其为改机。虽然改机即双层锦这一说法缺乏直接的史料支持，但近来有些学者否定此说的理由也不充分。[1]我们在此还是将其称为双层锦较为稳妥。

双层锦在清代依然存在，而且还有不小发展。传世双层锦实物图案都较小，类似于宋式锦中之匣锦，主要用于书画装裱，但其色彩只有两种，更为素雅。中国丝绸博物馆藏有一件黑白对比的万字纹双层锦，图案极为细腻和淡雅，其组织采用双层平纹组织。但清代双层锦中也出现了双层的斜纹组织，实例见于南京大学博物馆所藏《观斋集锦》。


图 2-49　双层织物组织

事实上，双层提花织物并非创于明代，而是更早。新疆洛浦山普拉墓中就出有折枝葡萄纹双层锦，尉犁营盘15号墓中出土的红地人兽树纹罽采用的也是双层组织。到唐代，这类织物出土更多，其中有新疆巴楚县脱库孜沙来遗址发现的兔月双层锦。这些早期的双层锦均出自西北，或许意味着其产地在西北地区。但中原地区的编织绦带也可视作为一种双层组织，其出现早在战国秦汉时期，并在汉晋时期传到新疆地区，看来双层毛织物的技术来自中原编织带也不是没有可能。直到辽代和元代，这类组织仍可以在北方地区看到（图2-49）。因此，明代林洪创制双层组织或许是在受到北方双层组织的启发后完成的。他将缎机的五片起综和五片伏综改成四片起综和四片伏综，而织造明代的双层组织恰好也正是需要四片起综和四片伏综。这不能不说史料的记载有着相当的可靠性。

根据《天水冰山录》的记载，当时还有妆花改机。从名称来看，这应该是一种双层组织上再施以妆花手段的织物，即双向插合后再加纬插合。但目前尚无这方面的材料发表。

## ●双面锦

双面锦是用一组经丝与两组不同色彩的纬丝以双面组织交织，最后形成正、背两面图案或色彩不一的织物效果。从实物来看，双面锦始于明代，而清代的鸳鸯缎也应是一种双面锦。《蚕桑萃编》称：“鸳鸯缎一面系线绉，一系锦缎，表里二色，范子用十二扇。”这里虽然把鸳鸯缎称为缎，但还是指出了其一面为锦缎，有锦的效果。从故宫所藏鸳鸯缎织款的实物分析可知，其组织为不同颜色的两重纬线与一组经线交织，正反两面都是平纹地、纬缎纹花，花纹形状均不相同。如晚清的湖色团卍字牡丹纹鸳鸯缎，机头有织款“江宁林德椿本机鸳鸯线缎”。其正面的经纬线都是湖色，地为平纹组织，以六枚不规则缎纹织出湖色卍字及牡丹

[1]　赵承泽、张琼：《改机及其相关问题探讨》，《故宫博物院院刊》2001年第2期。

花，背面的纬线为品月色，经线依然是湖色，两者交织成为平纹地，花部两者仍是六枚不规则纬缎纹，显品月色的菱形纹。此件织物的两组纬线均不加捻，较粗松，花纹处显出光亮的缎纹效应。经线略加捻，双股并用，较粗，故地纹有较强的横条感。[1]

与鸳鸯缎名称相近的是阴阳缎，《蚕桑萃编》说它“两面俱正，表里相同。范子用三十二扇”。这一缎名较难理解，推测与鸳鸯缎较为接近，但其正反色彩和图案相同。

## 10　起绒织物

### ●怯绵里

中国史料中最早关于绒类织物的可靠记载应是《元史·舆服志》中的怯绵里：天子质孙，冬服有十一等，第一等为纳石失，第二等就是怯绵里。百官质孙凡九等，第一等是大红质孙，第二等是也大红怯绵里。怯绵里一词尚无人考证，有人推测为波斯语音译，除在《元史》中自注为“剪茸”外，其他元代所有史料再无述及。此处的“茸”与“绒”不同，只可能作绒毛解释，而不可能是从羊身上剪下来的绒毛织成的织物，或是拉毛而成的类绒织物。因此，如单从“剪绒”两字来看，除真正的绒类织物外只有栽绒毯才需要剪绒，而以栽绒毯之厚，不可能用于作服装。因此可以推论，怯绵里最大的可能是真正的绒类织物。

### ●起绒织物的分类

从织染技术的角度来看，明清时期的起绒丝织物可以分为机织起绒和手工起绒两大类；机织起绒类基本上都属于机织法经起绒组织；手工起绒类的地组织虽然仍属机织物范畴，但起绒方法是纯粹的手工，如栽绒和刷绒。可以分类如下：

| | | | |
|---|---|---|---|
| 起绒丝织物 | 机织起绒 | 素织物 | 素织物平绒（全雕绒）、雕花绒、敷彩漳绒 |
| | | | 双面绒 |
| | | | 玛什鲁布（扎经染色平绒） |
| | | 纹织物 | 漳缎、彩漳缎 |
| | | | 妆花绒缎、织金妆花绒缎（金彩绒） |
| | | | 双色绒、三色绒 |
| | 手工起绒 | | 刷绒 |
| | | | 栽绒地毯 |

### ●绒类素织物

绒类素织物，主要有平绒、雕花绒、双面绒和玛什鲁布四种。明清文献上常见有“剪绒”、“天鹅绒”、“漳绒”、“建绒”、“卫绒”和“倭缎”（或作“锕缎”）等名目，它们都是经起绒组织的素织物，只是质量、外观有高下精粗之分，名称或因产地、习俗而异。其中某些品种又有“花、素之分”。但

[1]　李英华：《丰富多彩的清代锦缎》，《故宫博物院院刊》1987年第3期。

这里的花并非指提花，而是指保留部分绒圈不割破以形成割毛绒和轮圈绒两种层次的雕花。我们所说的素绒，是全割绒而不雕花的单面绒，如漳绒（素）、天鹅绒（素）、建绒等，但一般大家都称其为漳绒（图2-50、彩版三：d）。

漳绒若需雕花，则织造时不割绒。直至全匹完成后，下机制于“绒绷”之上进行雕花。雕花工皆略谙画法。未雕花前需用粉笔将纹样绘于纸面，并在织物表面划分区域，再将纸样复盖在织物一定部位印上纹样粉痕。雕花时即按此粉痕进行。由于雕花绒在机上不割绒，因此织造较快，一人每月可织六丈。雕花操作相当费时，大致每四张绒机配备一名雕花工人。

双面绒采用平纹地组织，织物正反面都布满整齐的绒毛。但绒毛的密集挺立程度远逊于漳绒等单面起绒的品种。从定陵出土的实物看，绒毛都朝同一方向倾伏。一般认为，它是用双面经起绒杆织法生产的。但是，双面杆织法的实际操作很难进行。我们认为，双面绒也可能是用结合了双层起绒法和杆织法的工艺生产的。

玛什鲁布是乾隆年间（或更早）新疆维吾尔族人民已经开始生产的一种扎经染色起绒丝、棉交织物，有时也可写作“玛希鲁甫”，清代中后期曾输出到欧洲。它的组织结构与内地生产的素绒相仿，同属杆织法经起绒织物。其纬线用棉纱，经线用扎染色丝。色彩以红绿为主，间以蓝、白、黄等。纹样呈彩条形，题材有排列整齐的图案化花树纹等。由于经丝纤维间参差的作用，彩条间带有别致的无级层次色晕，这种色晕是法国印经丝绒所缺乏的。扎经防染工艺的使用，使织物外观表现出类似爱德丽斯绸的强烈民族风格。织物纬向紧度较大，手感厚实。

### ●双色绒和三色绒

双色绒是一种经起绒织物，利用不同颜色经线的使用来取得双色效果。

最早的双色绒织物收藏在法国巴黎的AEDTA，经碳14测定这件织物大约生产于1161～1403年间。整件织物使用深棕与黄两色，以虎皮纹样作为底纹，并在其上织有吉祥图案。另一件收藏于法国里昂织物博物馆的双色绒采用典型的中国明代的缠枝牡丹纹样，可以基本上定为16～17世纪的中国绒产品。此外加拿大皇家安大略博物馆也收藏一些清代的双色绒织物，大多数为由红绿两色的椅套（图2-51）。其中最大的一件织有龙凤图案，可能是床罩。

另一类是三色绒，其中包括藏于皇家安大略博物馆的三色绒椅套。其主体部分为蓝红两色，边缘部分为红绿两色。和意大利的三色绒不同，在主体及边缘部分绿蓝色的经线分别被修去，因此无论在主体部分还是边缘部分都只有两组经线与纬线交织起花。

### ● 漳 缎

机织起绒类可进一步分为花织物和素织物。明清时期生产的绒类花织物纹样循环一般较大，大多属于纹织物，人们常称之为漳缎。漳缎这一名称的来源，是它首创于漳州的传说。《乾隆漳州府志》称漳缎为“漳之物产”。但是，这种类型的织物，明代南京已有生产。漳缎包含一些非常精美的品种，如敷彩漳缎、金彩绒和妆花绒缎，它们足以代表我们古代丝织技术的最高水平。

漳缎的典型组织是以经面缎纹和杆织法经起绒组织为花地。绒根采用W形固结法，这种固结法又可以分为三纬固结和四纬固结两种。三纬固结与六枚非正则缎纹相匹配，四纬固结与八枚缎纹相匹配。三纬固结与六枚缎纹相配时，由于不同形式的六枚缎组织，再加上不同的经线排列比，可以有种种不同的组织形式。四纬固结与八枚缎纹配合只有一种形式。明清时期的漳缎一般采用三纬固结，近代漳缎多采用四纬固结（图2-52）。

漳缎的绒毛一般为割毛绒，少数采用轮圈绒，还有结合雕花工艺而使两种绒毛并存的品种，如清代的缠枝牡丹纹绒缎，其花部就采用了这样的技法。

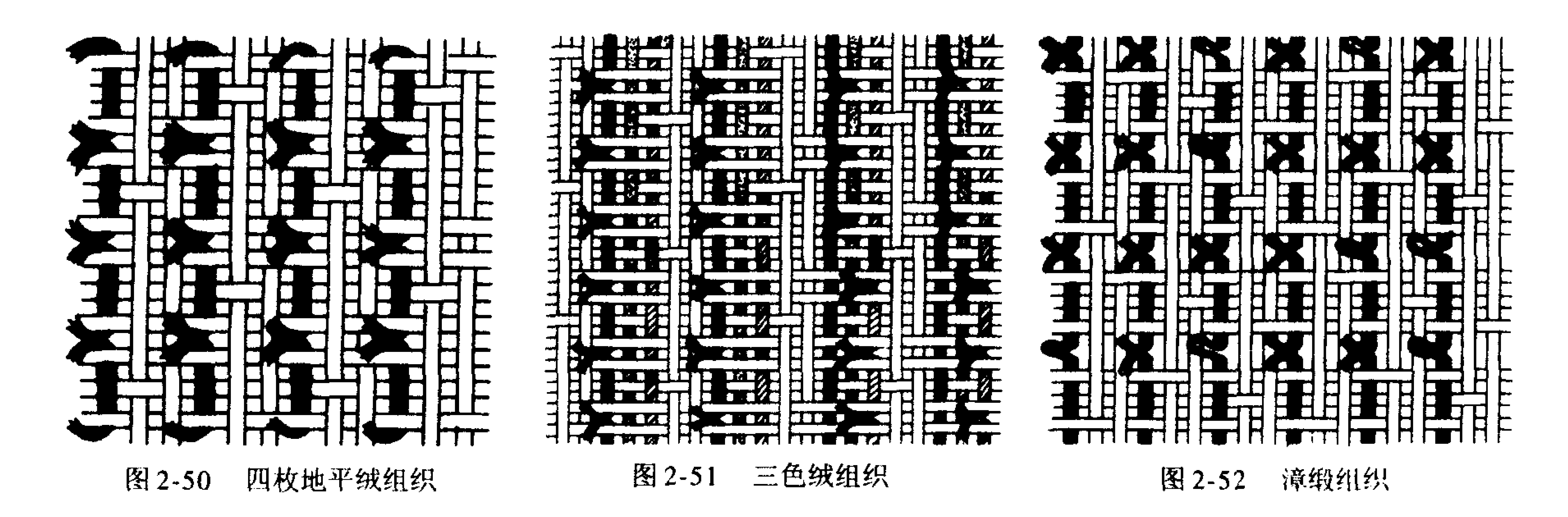


图2-50　四枚地平绒组织　　图2-51　三色绒组织　　图2-52　漳缎组织

### ●彩漳缎

如果绒经与地经同色则为单色漳缎，属于暗花丝织物。绒经与地经异色则成彩漳缎。彩漳缎的绒经可采用多种色彩。彩漳缎也有加用一、二色纬的。除彩纬外再织入金线的称金彩绒。某些品种的金线浮纬将地组织完全盖没而形成纹样背景，称金地彩花绒。用小梭子挖花织入多色彩纬的品种则称妆花绒缎。漳缎使用的彩纬都需要用专门的接结经固结，包括妆花绒缎（这与妆花缎用地经兼管纹纬固结不一样）。金地彩花绒和妆花绒缎一般不以缎纹为地组织，而采用一些变化组织（彩版三：g）。

### ●栽绒丝毯

栽绒最早用于毛织物，现存较早的实物有民丰出土的东汉栽绒毛毯残片。该项技术大约在唐代移植于丝织物。据陈寅恪先生考证，《新唐书·地理志》所载宣州贡品“丝头红毯”即白居易新乐府中的“红线毯”。陈先生认为这种织物“殆同于今之所谓丝绒者”。但从白诗“罗袜绣鞋随步没”、“线厚丝多卷不起”等句的描述可知其绒毛较长，实应为栽绒丝毯。宋元时期的栽绒丝毯现在还能见到。明清时期的栽绒丝毯，其生产方法虽与过去相仿，但纹样更为精巧复杂，色彩愈加绚烂多变。

明清时期的栽丝绒毯一般都采用8字形固结法（行业称8字扣）。与U形固结或S形固结相比，8字形固结最不易用机械代替。这种纯用手工的栽绒方法，却有利于纹样设计的自由和色彩的变使配置。明清时期的栽绒丝毯，使用色彩可多达数

十种，还常常使用多种合色线和加用细的圆金（银）线。合色线用作绒纬，以两三种不同的色丝合股而成，常用明度或深度不同的邻近色相配。圆金线用作纹样背景。这种局部露地而不通幅起绒的织造工艺是清代中期栽绒丝毯的一大特点。清代栽绒丝毯常以宫庭画稿为底本，纹样图案的艺术性较高，带有华丽典雅的工笔画风格。[1]

## 11 手编织物

### ●组织元的概念

所谓的组织元是指织物交织的基本结构单元，由此出发，并通过此类交织单元的扩展、移位、变序、重复、省略、插合及其他相应的变化，可以得出同类织物的其他组织结构。而各类组织元之间应是相互独立的，不能互为因果。这一定义应是真正意义上的原组织，但由于现在所谓的原组织已另有所指，我们就称其为组织元，以示区别。[2]

手编织物可分为单系统编织物和双系统编织物两大类。单系统编织物是指由一个系统的丝线如一根连续的丝线或一组平行的经线通过自身的编织或是相互的编织而形成的产品，其中一根连续的丝线亦可看作是一组连续的平行丝线，我们都把它们称作是一个系统丝线的编织物，如环编织物和纠编织物。双系统编织物是指由两个系统的丝线如一组经向、一组纬向通过互相的交织来形成织物的，如斜编织物、绞编织物、绕编织物等。此外甚至还有些多系统编织物。

### ● 斜编织物

斜编法是两组经线交叉编织的方法。这种编织法相当原始而应用广泛，在许多新石器时期遗址中出土的席纹，就是用这种方法编织的。还有现在所称的辫发编式亦属于这一类型。

两组经线相互交叉后其实就可视作是一组经线和一组纬线，因此，经纬组织结构的原理对此仍然适用。不过，这种斜编法所使用的组织结构主要是平纹、重平、斜纹和双层组织，平纹为其组织元，其中双层组织是作为一种显花方法来使用的。[3]

目前所知最早的斜编丝织物是出土于浙江吴兴钱山漾的丝带，距今约4750年。这件丝带宽为4.44～5.85mm，编织的方法犹如编辫子。从发表的照片来看，编织时的随机性较大，组织结构并不十分严格。但我们仍可将其复原成规则组织——一种以两根丝线为一组的2/2斜纹，这也是早期席纹中使用最广的组织之一。

战国秦汉时期，斜编织物中流行表里换层的双层组织结构（彩版二：e）。湖北江陵马山一号楚墓出土了10件双层组织结构的斜编织物，多为单色，但也有达两色甚至三色的，织出三角纹、雷纹、横带纹等简单的几何形图案。湖南长沙马

[1] 包铭新：《我国明清时期的起绒丝织物》，《丝绸史研究》1984年第4期。
[2] 赵丰：《组织的类型及其组织元》，《中国纺织大学学报》1996年第5期。
[3] 赵丰：《中国古代的手编织物》，《丝绸》1990年第8期。

王堆汉墓中亦曾出土多种丝带，其中最著名的是由白、绛红、黑三色丝线编成的千金绦带。据分析，千金绦带外形宽度为9mm，幅内分成左中右三行，各宽3mm，编带密度为60根/cm，左右两行各由32根绛红色丝和32根白色丝编出雷纹，中间一行由19根黑色丝、18根绛红色丝与37根白色丝编出“千金”篆字和折波纹，正面共呈现全白、全红、全黑及红黑交织四种色块，其构思设计极为巧妙（图2-53）。[1]

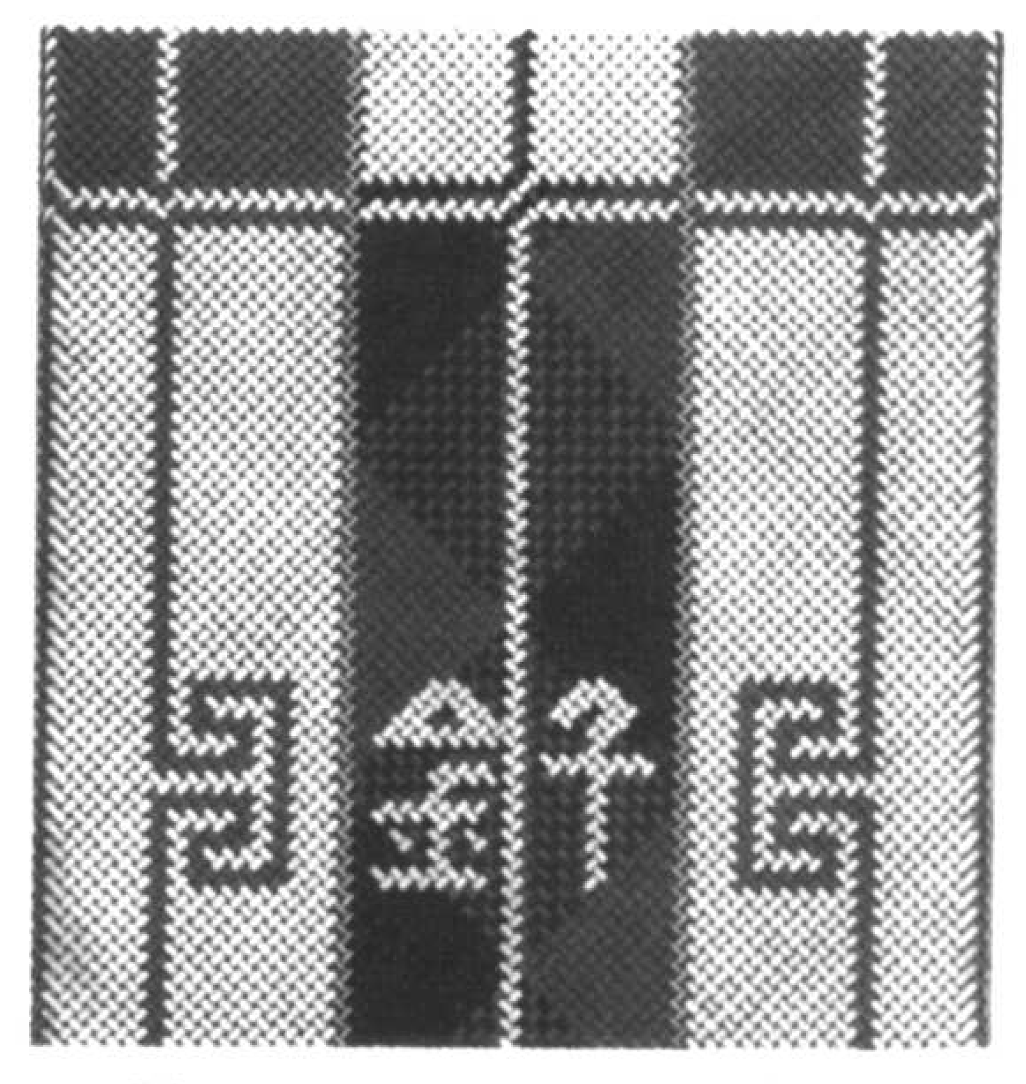


图2-53 马王堆出土斜编组织

这种构思巧妙的丝带，在编织时确是十分费劲，因此，汉代以后这种双层结构的编织法就很少使用了。倒是较多地变换丝线色彩，以求用简单的结构来达到华丽的效果。在唐代就有这样的例子，用蓝、绿、黄、红等一个晕色色阶的彩丝相邻进行斜编，结果就得到菱形的图案，十分好看。这类例子在国内出土物中多有发现，日本正仓院中也能找到传世的实物。

## ● 绞编织物

绞编法也是一种古老的编织技法，它采用一组平行、一组相互绞转的两个系统的丝线进行编织，往往是经线平行而纬线呈绞转状，每根经丝绞转一次的绞编法就是组织元。在许多篱笆、竹筐等制作中也常采用这种编法。在织物上出现的年代也很早，江苏吴县草鞋山出土的葛织物结构属此类，河南荥阳青台村出土的距今约5630年的一件丝织罗，采用的其实也就是这类结构。[2]这种结构初看起来与绞经织物相似，所不同的是绞转的一组丝线永远向着一个方向转，因此不可能由绞经机构织出。而一般认为，绞转的丝线可能是作为纬线来进行编织的（图2-54a）。

这种结构的变化后来被广泛用于织成履和织成帙的编织中。在战国秦汉乃至魏晋南北朝时期，曾出土各种麻编和丝编的鞋子，有的甚至带有极美丽的花纹。如新疆吐鲁番出土的一件织有“富且昌宜侯王天延命长”字样的织成履，采用的就是绞编法。它用两种色彩的丝线相互绞转，表里交换，达到显花目的，再通过分区换色使履面的色彩多样化（图2-54b）。[3]此外，在甘肃敦煌莫高窟藏经洞中出土的经帙，采用彩丝绞转与细竹编织的方法，图案极为复杂，呈小宝花状，是织成帙中的精品。[4]

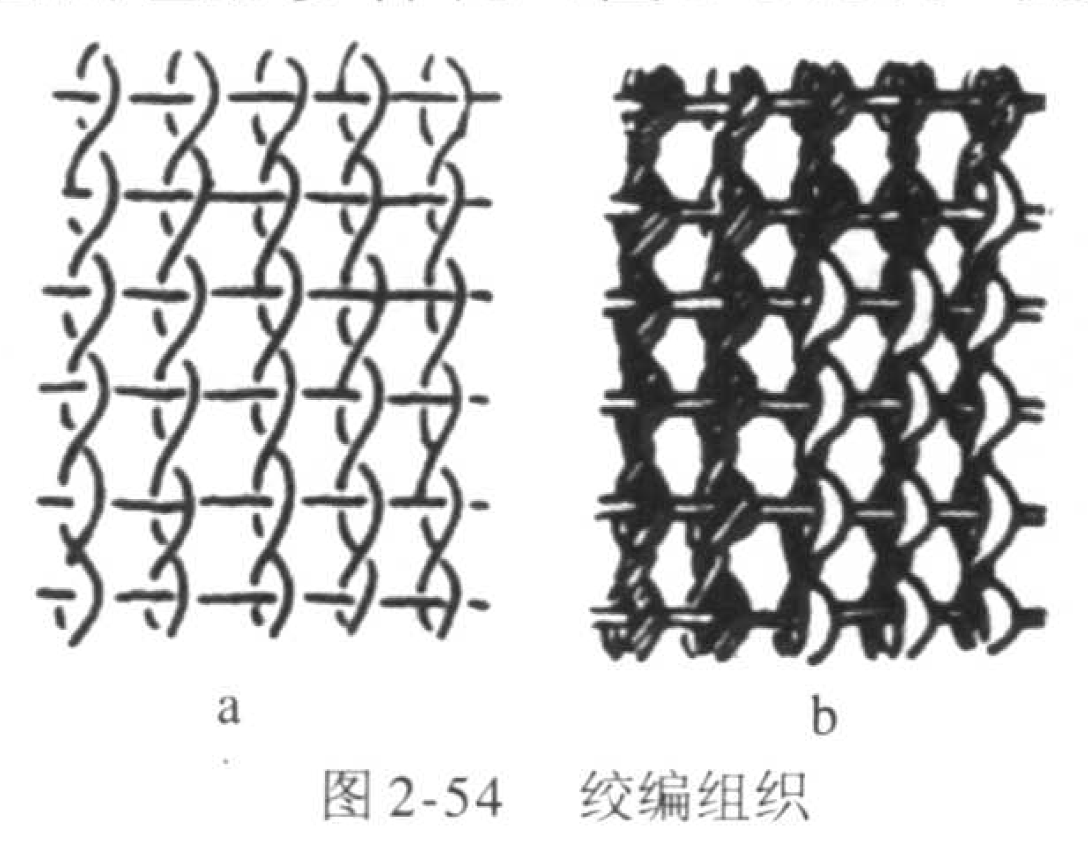




图2-54 绞编组织

汉时，绞编法又与斜编法相结合，应用于组带之中。北京大葆台汉墓中就出有极复杂的组带，马王堆女尸的束发带亦是相类似的组织。直到唐代这类组织的组带仍保存在日本法隆寺等地，根据其《献纳宝物》帐中的记载及唐组的名

[1] 高汉玉等：《长沙马王堆一号汉墓出土纺织品的研究》，文物出版社1980年。
[2] 陈维稷：《中国大百科全书（纺织卷）》，中国大百科全书出版社1984年。
[3] 新疆维吾尔自治区博物馆：《丝绸之路——汉唐织物》，文物出版社1972年。
[4] Krishna Riboud and Gabriel Vial, *Tissus de Touen-Houang*, Paris, 1970.

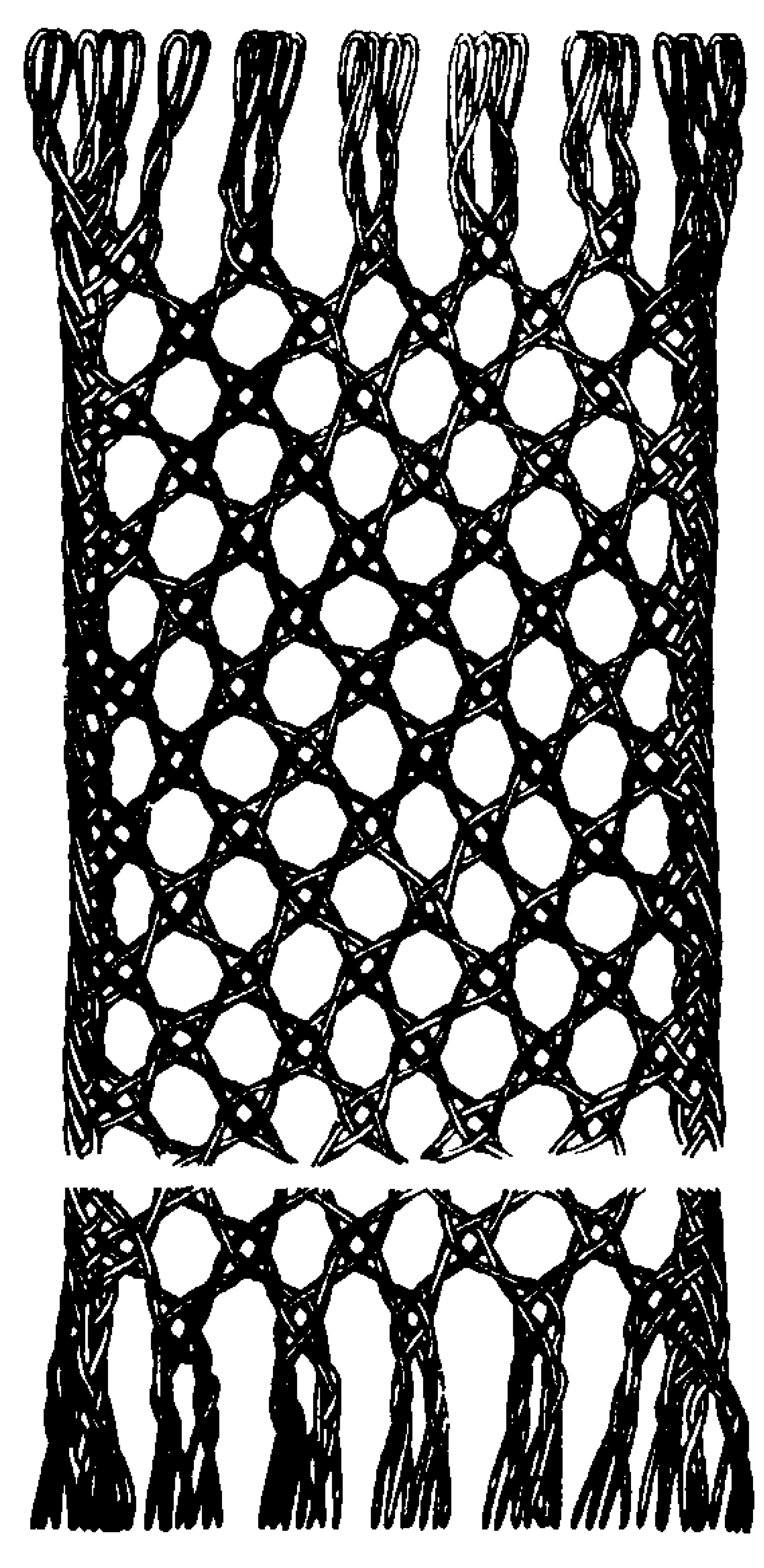


图2-55　大葆台出土汉组织

称，可知它产于中国。[1]这种结构是用两组丝线进行斜编，但斜编时的结构不再是普通的平纹、斜纹或双层组织，而是采用绞转的结构（图2-55）。这种结构甚为罕见，巧妙非凡，因此，在当时的日本，唐组的价值就远远高于新罗组及本地组。

## ●环编织物

环编织物又可称为圈编织物，以单丝成环为主要特征，因为这种环编的技术原理是用针把丝线绕成环而编织，因此，环编组织中的组织元应是单一挂环组织。这种组织结构的类型很多，其中部分可由近代针织方法织出，但考虑到古代技术体系的一致性，我们认为它们均是由针穿线的方法绕织而成的，并把这类织物称为环编织物。[2]

中国古代的环编织物多为毛织，出自西北地区，如约在春秋时期的新疆鄯善苏巴什墓葬中出土的毛质发套和发罩、哈密五堡出土的一件驼色毛织物，其中后者完全能用今日棒针编结毛线的方法编出。

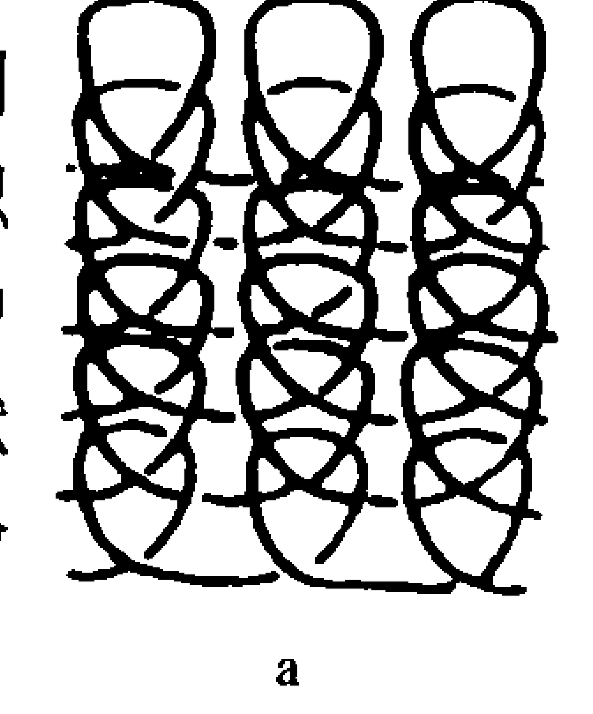
丝质的环编织物主要出自两湖地区。湖南长沙五里牌战国墓葬中曾出土一件“丝织网络残片”，从照片分析，它其实是与哈密五堡出土的毛织物结构相同的丝质环编织物（图2-56a），可称为单环结构。同样的结构在汉代鞋履上也能见到。更多的实例出自湖北江陵马山一号楚墓，这是一种更为复杂的环编织物，其中有两种变化，一称重环组织（图2-56b），另一种为复合组织。复合组织其实是重环组织的复合，用两组彩丝，当甲组以线圈显花时，乙组则在圈后衬底；反之，当乙组显花时，则由甲组衬底。这样，复合组织就能显示出两种色彩的花纹来了。[3]

此外，汉代乃至目前民间所用的渔网亦可划入环编织物。

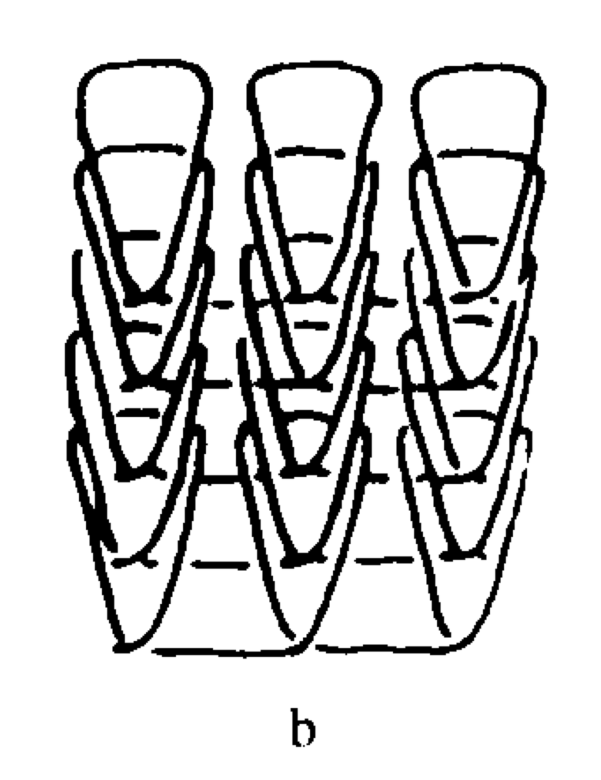
## ●古代编织物的命名

古代编织物的特点是直接编成织物使用时的形式，不需要再加以裁剪，这或许与“织而成之”的涵义相类似（实际上，编织物中有不少就属于织成的范畴）。因此，古代文献中对这一类编织物多以织物的使用特征来命名。

一些狭带状的编织物一般可称为“绦”。根



a



b

图2-56　环编组织

[1]　小笠原小枝著，沈宛译：《日本的名物裂》，《丝绸史研究》1988年第1-2期。

[2]　赵丰：《马山一号楚墓所出绦带的织法及其技术渊源》，《考古》1989年第8期。

[3]　彭浩：《江陵马山一号墓出土的两种绦带》，《考古》1985年第1期。

据古代文献记载，绦的别名还有扁诸、纠 组等，尽管它们有一些不同的解释，但总的意思均是狭带状丝织物。因此，我们可以将具有这外形的编织物总称为绦，然后在绦之前加上工艺名称，如斜编绦、绞编绦、环编绦等，更细地，还可分成平纹斜编绦、人字纹斜编绦、双层斜编绦、唐组绦、单环绦、重环绦等等。

用以上方法编制的其他形状的织物亦可采用这一命名法。如鞋子，一般可称为绞编鞋或绞编履，但因为直接编织而成的鞋子结构仅发现如此一种，并能与史料中的织成履统一起来，故可直接称之为织成履。再如经帙，亦可称为绞编帙或织成帙。

编织物的随意性相当大，故而变化也特别丰富。这些结构至今看来仍是那么巧妙，它对于今天的手工编织生产也应会有一定的启示。

# 第三章　染缬品种

## 1　染缬的种类

### ●从绘画到印染

中国的绘画出现甚早，甘肃秦安大地湾的地画、仰韶文化诸多类型的彩陶画、遍布全国各地的原始岩画等，反映了在距今五六千年前的新石器时代里，先民们的绘画水平已相当高，而且喜欢到处使用。这一时期也是丝织品出现的时期，因此，先民们将绘画施于织物也是不足为奇的。中国后世的传说中有黄帝有熊氏命伯常观翚翟草木之花染为文章的故事，早期的著作《尚书・皋陶谟》亦记载当时“帝”将十二章中的日、月、星辰、山、龙、华虫作绘，而宗彝、藻、火、粉米、黼、黻刺绣，似乎都可作为人们首先是将绘画施于服饰的证据。这一时期大约在新石器时代晚期至商代。在这一时期的一些墓葬中已经发现人们大量使用朱砂、赤铁矿、土黄等矿物颜料在丝织物上着色的实例，可作旁证。

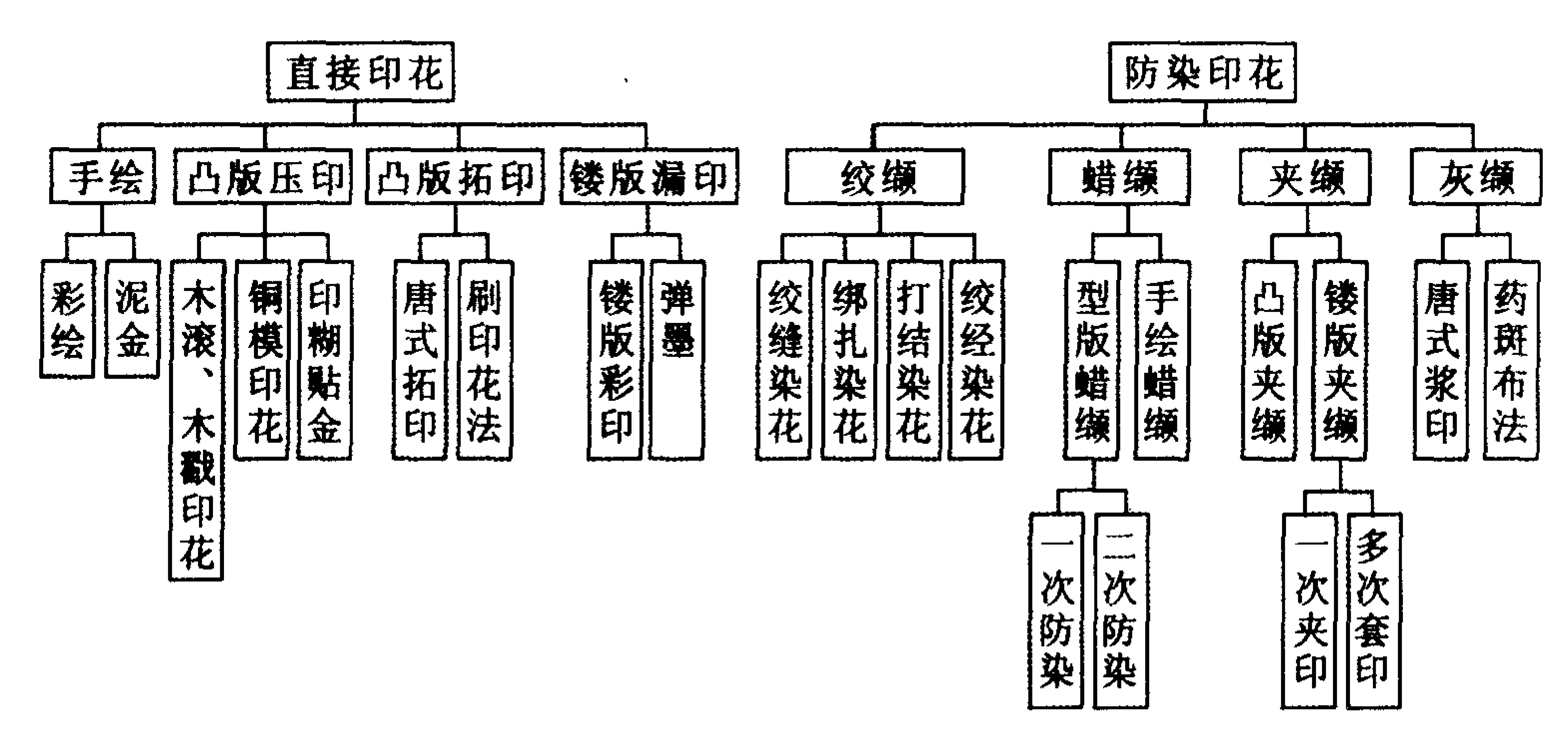
但是，从绘画到印花，人们走过了很长的路程。目前见于报道的最早的印花织物是江西贵溪崖墓发现的时属春秋战国之交的印花麻织物，紫红色地、白色花、图案呈散点状，尚无规律可言，很难肯定它一定就是印花织物。而较为确凿的证据是湖南长沙马王堆发现的汉代早期印花实物。因此，至少从丝绸的角度来看，就可以说，绘画到印花的过程走了几千年。

### ●染缬的种类

汉代之后，我国的丝绸印染发展极快，而且形成了中国自己的技术体系——染缬 。

中国古代染缬可以粗分为手工染缬和型版染缬两大类。在手工染缬中，可以包括手工描绘、手绘蜡缬、绞缬等。其中手工描绘和手绘蜡缬的各种工艺在型版印花中都曾应用，只是图案的自由度较大而已。只有绞缬是一种独特的工艺，是与型版印花绝然不同的工艺。型版印花首先可以根据印花版的情况分为凸版（阳版）、镂空版（凹版或阴版），凸版是以凸出部分作花上色印制，镂空版就是用

凹进或镂空的部分上色作花印制。有时，两者效果相差很大。凸版染缬较为简单，通常有压印和拓印两种。而镂空板染缬主要是防染印花，其工艺可分为一次防染和二次防染，一次防染是用镂空版防染，直接染上色彩，如夹缬、弹墨之类；二次防染则是首先将镂空版防“染”染上一些防染剂如蜡、灰之类，然后再用这些防染剂去防染染料染色，最后去掉防染剂，染缬即成，此中类型以型版蜡缬和灰缬为典型。




以上是古代丝绸染缬的技法分类，分得细而繁琐，事实上品种分类不可能如此零杂，往往是看最后效果及主要工艺的共同点即可，如手绘蜡缬与型版蜡缬及点蜡缬属于一个种类，而无论是凸版印金、还是镂空版印金、甚至是手描印金亦都被称作印金。

## ●中国染缬的特点

中国染缬产生时间长，门类众多，工艺复杂，在其漫长的历史过程中，有一些自身的发展规律和特点。

特点之一是凸印为先，凸版印花走在前面。凸版的出现或许是受到陶拍的启发，但事实上它的出现可能还与秦汉印章艺术的发展有着密切的关系，同时对后世的印刷术也起到了极大的推动作用。可以说，丝绸印花是中国最早的印刷术，而且是彩色套印。由于中国印刷术的发达，凸版印花也就一直存在。

印绘结合是中国染缬的第二个特点。古代凸版印花往往与绘画相结合。自马王堆开始就是如此，到南宋的大量花边也是印绘互补，这大概是由于中国绘画发达的缘故，众多的艺术家、家常便饭的画笔、还有无数的爱好者，成为绘印结合的基础。

防染印花为主是第三个特点。由于凸版印花型版小，生产率低，加上凸版需要精制的颜料或浓缩的染料，且水洗牢度较差，其使用受到一定限制。故在大量的服用衣料中主要采用的是防染染缬，它能克服凸版印花所面临的以上这些困难。

最后一个特点是印受织抑。中国丝绸染缬尽管种类多，历史长，但其发展的黄金时期，最多只能说是在唐代，宋元仍有沿续，明清就不行了。其主要原因一是因为中国古代的丝织技术过于发达，抑制了染缬的充分发展，另外，染缬中的

主要产品蓝染由于需要用碱，而碱对丝绸质量不利，因此染缬较多地用于棉布。

## 2 绞缬

### ●缬的本义

缬字出现很迟，约在唐代才有三缬之名，用作古代防染印花织物的统称。由于中国古代以防染印花为主，故缬字也成为中国古代丝绸印花的总称。

但就“缬”字本义来看，它实际上就是指绞缬一种，即今日所谓之扎染。《韵会》：“缬，系也，谓系缯染成文也。”《一切经音义》：“以丝缚缯染之，解丝成文曰缬。”这些当时的文献都很清楚地解释了缬的本义是绞缬。就连传入日本之后此义仍未改，《倭名类聚抄》云：“缬，结帛为文彩也。”

缬字作为扎染的含义虽然较迟，但其字在汉代已经出现，且含意相近。《说文》云：“缬，以衣衽扱物谓之缬。”或从手，作撷。从手抓衣服到丝缚缯，其实是形象的变化，也许绞缬的起源正在于衣服的缝纫折角。

### ●绞缬的实物

图 3-1　营盘出土绞缬绢

甘肃敦煌马圈湾汉代遗址中出土了一些残简断帛，大多作为书写材料。其中有一件写有文字的丝织物中间仍白，周围却被染成红色，用的工艺似乎就是绞缬。它将中间写有文字的部分卷好扎好，而将其余部分染成红色，犹如一团普通的色绢，可能是机密文件传递时的常见方式。这是目前为止见到的最早绞缬实物。

真正用于服饰的绞缬实物到魏晋时期开始才有较多的发现，如甘肃敦煌佛爷庙北凉墓葬中、玉门花海魏晋墓中、新疆尉犁营盘墓地及吐鲁番阿斯塔那北朝至隋唐墓葬群中均有出土（图 3-1）（彩版四：a），在敦煌盛唐时期的石窟中和藏经洞中亦有很多发现，图案亦有一些变化。但多为小点状，也有少量网目状和朵花状的图案。此外，日本正仓院也珍藏着一些自唐朝传去的绞缬织物。

唐代之后的绞缬文物就不多见，但一直使用，直到近代民间，这种工艺仍然长存不衰。

### ●绞缬的名目

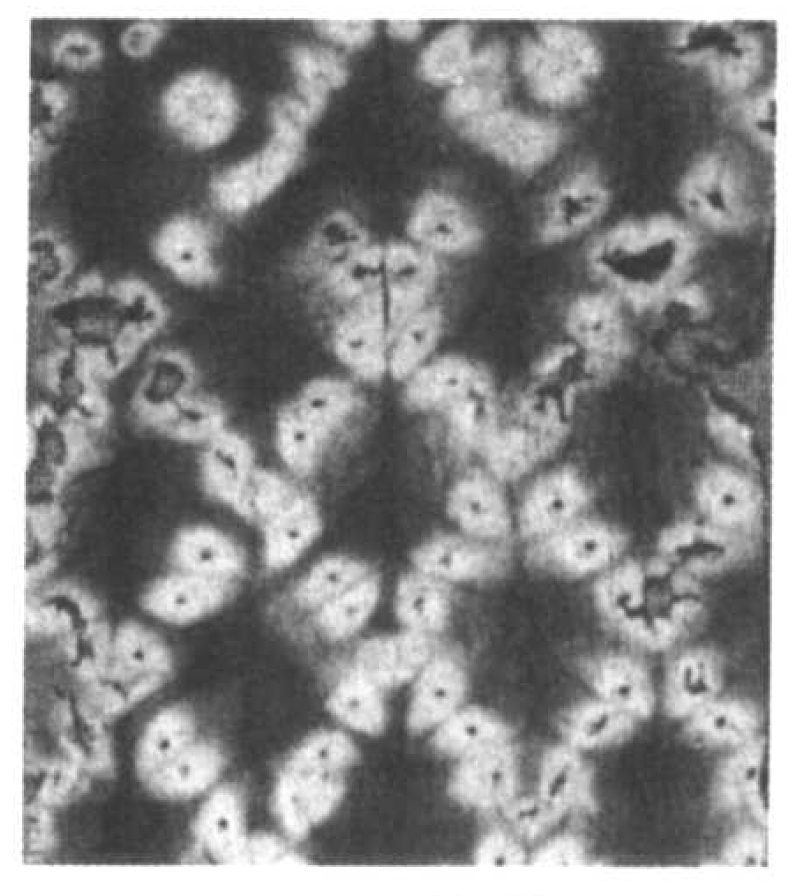
与绞缬出土物多属魏晋之际相对应，文献上的记载也说缬盛于南北朝时期。《二仪实录》认为，缬乃“秦汉间始有，陈梁间贵贱通服之。隋文帝宫中者，多与流俗不同。次有文缬小花，以为衫子，炀帝诏内外官亲侍者许服之”。沈从文先生认为这段记载还算是公允。[1]

唐代绞缬名目多见于唐诗之中，有撮晕缬、鱼子缬、醉眼缬、方胜缬、团

[1] 沈从文：《龙凤艺术》，作家出版社 1960 年。

宫缬等，大多以纹样图案为名，出现较多的是鱼子缬和醉眼缬，这些也就是出土实物中最常见的小点状的绞缬。不过，它们在正史作者的笔下，就没有那么丰富的词汇，只是称其为紫缬、青缬等等而已。团宫缬应呈朵花状、方胜缬为方胜形，而撮晕缬或许是一种绸　状的绞缬。

宋元时期的绞缬名称有所增多，有玛瑙缬、哲（折）缬、鹿胎等。其中出现最多的是鹿胎，据沈从文先生考证，当为摸拟鹿胎纹样、紫地白花的一种绞缬产品。[1]而折缬则是折叠后再进行扎染的缬，这种名称虽然出现在宋元时期，但其技术手段均已在唐代绞缬中出现过。



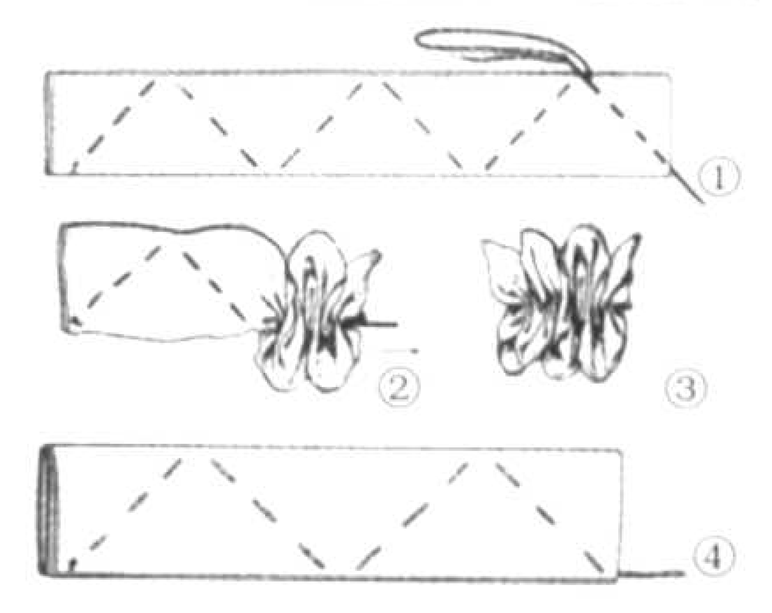






图 3-2　吐鲁番出土网纹缬及其缝绞方法

●缝绞法

用针引线穿过织物，然后抽紧扎绞，进行染色。这种方法为缝绞法，是绞缬工艺中最常用、变化最丰富的一种方法。

缝绞之法千变万化，但在古代常用的还是有限。王㐸在这一方面进行了大量的实验，复原了现存的大部分唐代绞缬，其中的网纹缬、朵花缬、瓮纹缬和球路纹缬均属于缝绞法所得到的绞缬。[2]

网纹缬的原物出土于新疆吐鲁番阿斯塔那，又称叠胜纹缬，是唐垂拱四年（688 年）前后的产物。[3]织物有明显的折叠痕迹和针眼，因此，复原实验较为简明。将织物先折成三折，然后用线进行锯齿形穿缝，抽紧即可（图 3-2）。

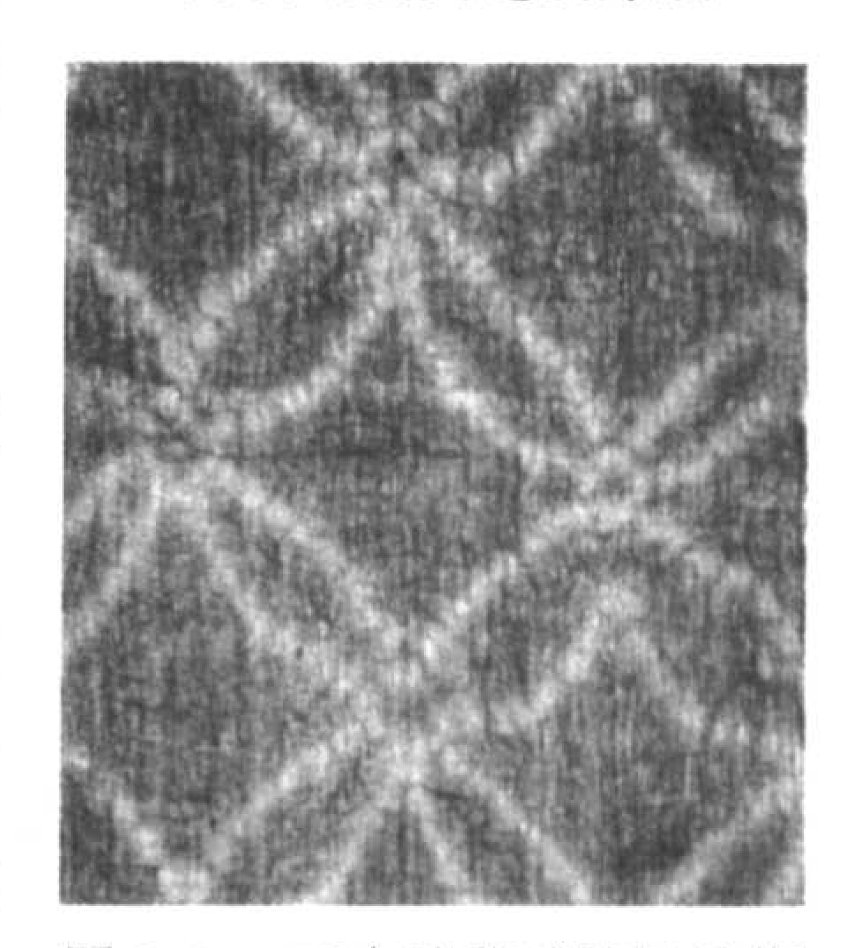


图 3-3　正仓院藏球路纹绞缬

藏于日本的黄地七宝纹绞缬绢从纹样来看其实是属于球路纹，其缝绞方法与网纹缬接近，只是用两条线同时呈弧形穿缝即可(图 3-3)。

出土于新疆吐鲁番唐墓中的朵花缬绫需要用较为特殊的折叠法。[4]因为图案有十字形深色效果，故必须使十字形组成叠在一起的四条边，然后用线穿缝将这四条边和其他部位分开，抽紧后，线的上下层分别染成两色（图 3-4）。与此相似的是日本正仓院所藏的黄地瓮纹绞缬絁，亦要折成四条边在一起而形成十字形。

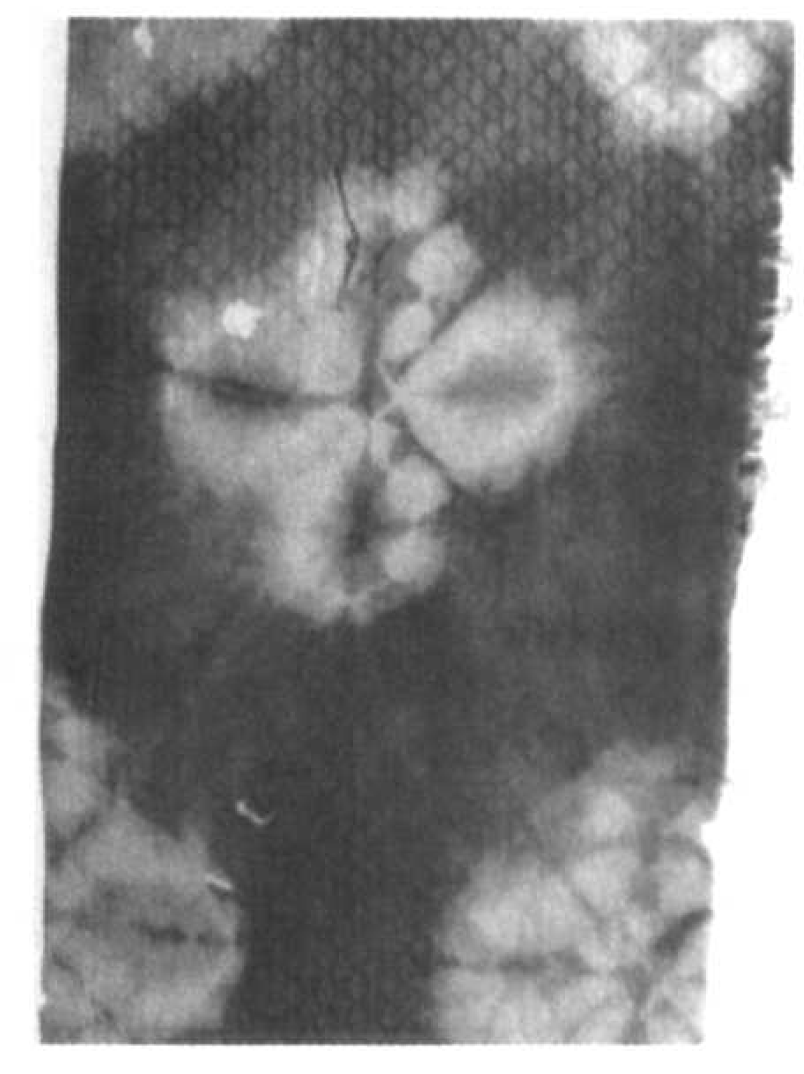


图 3-4　吐鲁番出土朵花缬

●绑扎法

缝绞法的变化丰富，图案较多，但就其绞缬的源流来看，绑扎法来得更为正宗。

绑扎法是通过叠坯或不叠坯地将织物进行绑扎、染色形成绞缬的方法。目前所见最多的鱼子缬、醉眼缬、鹿胎缬等小点圈形的图案，都是依靠此法得到的。[5]

绑扎花纹时，在坯绸上先做好记号，然后用针或钩挑起一点，收

[1]　沈从文：《龙凤艺术》，作家出版社 1960 年。
[2]　王㐸：《中国古代绞缬工艺》，《考古与文物》1986 年第 1 期。
[3]　黄能馥：《中国美术全集・印染织绣》，文物出版社 1986 年。
[4]　黄能馥：《中国美术全集・印染织绣》，文物出版社 1986 年。
[5]　王㐸：《中国古代绞缬工艺》，考古与文物，1986 年第 1 期。

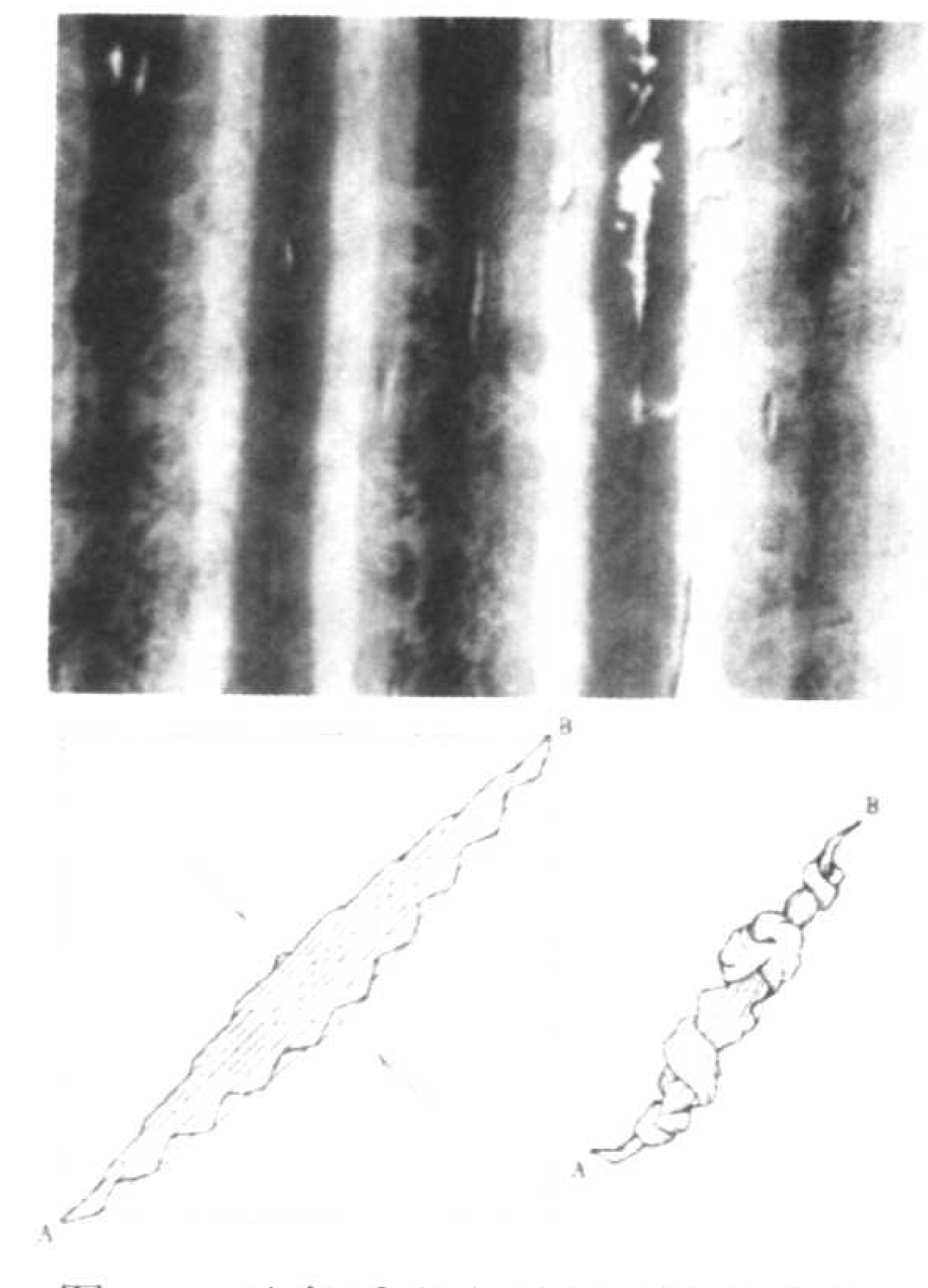


图 3-6　吐鲁番出土晕绸及绑扎方法

成伞状，然后进行绑扎，染色，这样得到的总是略带方形的小圈。若是扎法稍加变法，还能染出一半明、一半暗的醉眼缬来。

绑扎法也用于单向的绑扎，即沿织物经向或纬向或是斜向进行绑扎，所得到的效果就应是色彩渐次浓淡的晕绸。这一类的实例在日本正仓院中有所保存，在青海都兰唐墓中也有发现，具有彩条锦的效果。[1]

扎经染色织物我们已在前章叙述，但就其扎丝染色部分来看，实与绞缬同理。使用的方法属于绑扎法，只是它要变换色彩，常常先用拒水物一起绑扎，染成一个区域后，再用拒水物绑扎染成之区，空出原绑扎区进行染色，得到多彩的效果。

### ●打结法

这是最简单的绞缬方法，简单得毋需针线，只要打个结，靠织物本身进行防染，产生的图案一般为直条纹。日本正仓院所藏一件“绯夹缬絁”似为打结法绞缬产品。[2]青海都兰出土的晕绸葡萄绫或许也是打结法的产物（图 3-6）。

### ●染色工艺

《旧唐书・懿宗本纪》曾记述大中三年（859 年）的一个童谣故事，提到京城小儿“叠布渍水，纽之向日，谓之拔晕”，若将“向日”两字改为“染色”，可以说这段文字就是当时绞缬染色口诀，与今日实验均十分相吻。[3]

叠布，就是折叠坯绸。缝绞法与绑扎法大多均要折叠坯绸才能进行绞扎。

渍水，绞缬坯绸的浸水处理，主要的目的是使染色时，扎绞区域中产生内应力，能阻碍染料分子的渗透，达到防染效果。但这一步骤往往在扎绞完成之后再进行。

纽之，纽是打结法绞扎，对于打结法绞扎，渍水可以在绞扎前进行。但若把“纽之”当作普通扎绞的代称，则渍水应在其后。

染色，染色有单色和复色等不同的方法。单色容易，复色则可有两种方法。一是分区染，以扎绞处为界，手提织物再次染一半，两次染成；二是再进行一次防染，染两浴，两次染成。

染色之后再予整理即可。

## 3　直接印花

### ●马王堆的发现

凸版直接印花的最早实物出土于湖南长沙马王堆一号汉墓，但在当时的研究中，还无法肯定这些印花织物采用的是什么花版。

[1]　许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991 年第 15-16 期。

[2]　王孖：《中国古代绞缬工艺》，《考古与文物》1986 年第 1 期。

[3]　王孖：《中国古代绞缬工艺》，《考古与文物》1986 年第 1 期。


图 3-7　马王堆出土火焰纹印花纱图案分析


图 3-8　南越王墓出土青铜印花板

马王堆出土的印花实物共两种。一种是金银色印花纱，属三套色凸版颜料印花。图案由均匀细致的曲线和小圆点组成，单元外廓呈菱形。版面不大，两对角线长度约分别为 6cm 和 4cm。共使用三块印花版，其一是龟背骨架版印出银白色，其二是火焰纹曲线版印出银灰色，其三是山形小圆点印成金色，这一套或由手绘而成（图 3-7、彩版八：d）。

另一件印花敷彩纱的颜色有五六种之多，属于印花与敷彩相结合的工艺。第一道工序是用花版印出暗灰色枝蔓，然后进行花蕾、花穗和叶片等的手绘敷彩，最后用粉白加点（图 3-9）。图案单位的外形与金银色印花纱相似，大小亦相近，可知乃是采用同类型的花版。

根据上海纺织科学研究院的分析鉴定，后者所用的印花颜料主要为朱砂（HgS）、绢云母、硫化铅（PbS）等，而用作粘合剂的可能是某种干性油，它不仅能起到粘合作用，而且能使颜料颗粒磨得更细，渗透得更好。[1]

## ●凸版的证实

汉代印花织物所用的印花版究竟为凸纹还是镂空版，这个问题直到广州南越王墓发掘后才有定论。

南越王墓亦是西汉初期的一座大墓，墓中不仅发现了与马王堆相似的印花织物。同时还出土了两块青铜质的凸纹印花版。一块较大，呈菱形，其图案与马王堆汉墓金银色印花纱的火焰纹相似；另一块较小，呈人字形，其图案与金银色印花纱的龟背骨架相似（图 3-8）。这证实了早期采用的乃是凸版印花。

凸版印花的出现，当与秦汉印章流行有关。就其大小来看，印花版长不过 6cm，宽不过 4cm，较普通印章略大。就其型制来看，两者之间亦十分相似，印花版背面均有一穿孔小钮，供手持压印用。使用的方法亦基本相同，当时印章多用印封泥，正文反刻，印花版则用于印织物，但印法是一致的。因此，中国首先出现凸纹印花技术乃是与中国传统的印刷方式密切相关的。

## ●宋元的发展

象盖印一样地进行印花的方法在魏唐间几乎没有发现什么实物，但到宋元时期就十分常见了，说明当时获得了极大的发展。在各地宋元墓葬中尤其是在南宋黄升墓中，发现了许多衣服边饰均是用凸纹版结合手绘印制的。

从实物分析来看，这种凸纹版的大小可在长为 5～50cm 之间、宽为 1.5cm 左右，较为狭长，大概是专为印制服装边饰的花版。因此可以印彩亦可印金，将厚薄适宜的涂料色浆或粘合剂涂在花版上，印出花纹

[1]　上海市丝绸工业公司等：《长沙马王堆一号汉墓出土纺织品的研究》，文物出版社 1980 年。

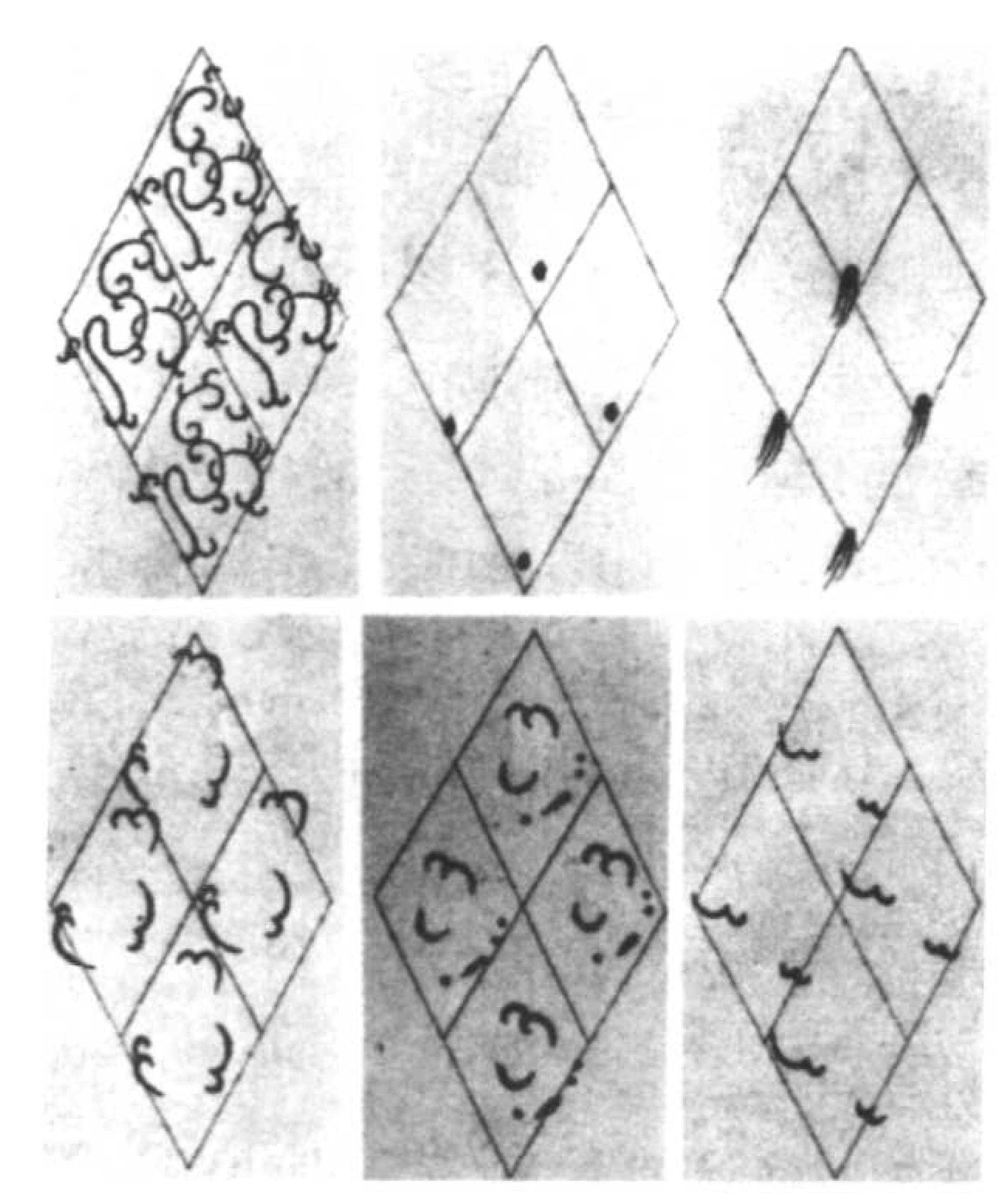


图 3-9　马王堆出土印花敷彩纱图案分析

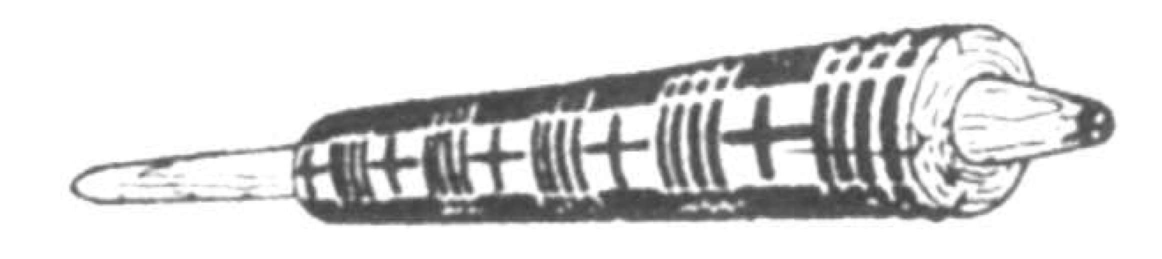


图 3-10　印花木滚

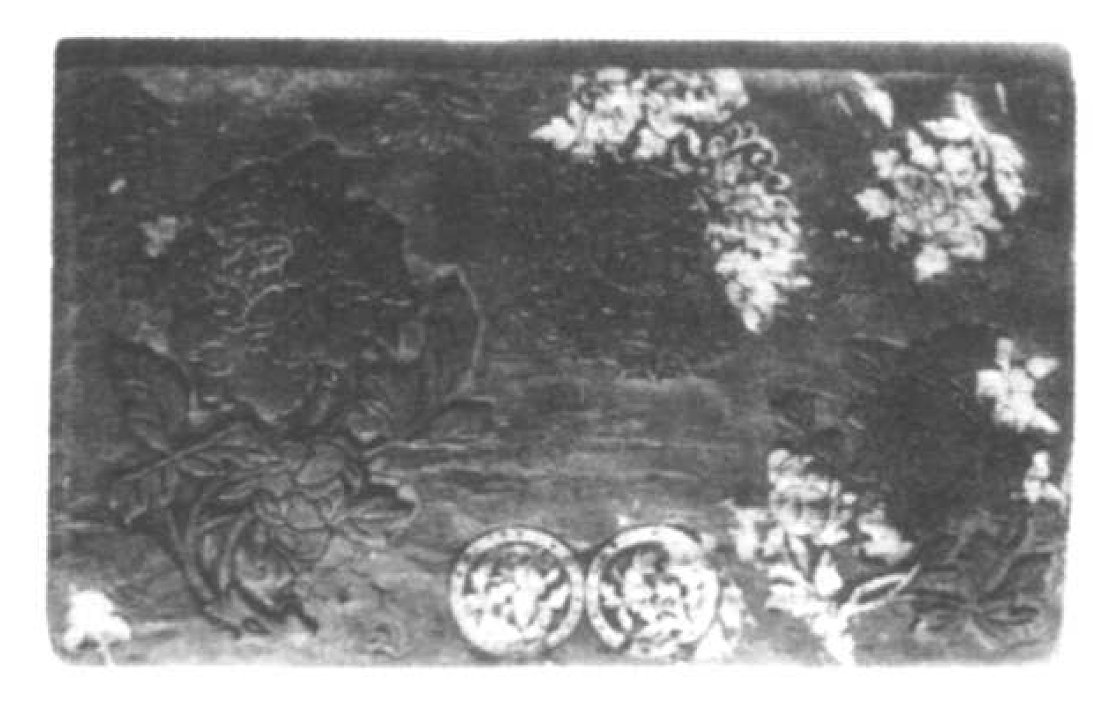


图 3-11　浙南留存刷印花板

图案的底纹，或蘸上泥金印出金色的轮廓，然后再用手工敷绘或勾勒，完成整个作品。[1]

凸版印花在宋元之后仍有应用和发展，特别是新疆维吾尔族地区在近代还有大量的凸版使用。其中有的是平版，有的则是木滚，可以滚动印花，印出连续的图案。这是少数民族对祖国染缬史的重大贡献[2]（图 3-10）。

### ●轧纹印花

甘肃武威磨咀子汉墓中发现了一件十分特别的红色人字纹轧纹绉，它是由内外共四层平纹方孔纱粘合而成，模压出人字纹，断面呈波浪形，外观似灯芯绒。据推测，这件织物很可能也是由凸版单独或是与阴阳吻合的凹纹版配合模压轧成，有点类似今天的轧纹绉，故暂名轧纹绉。同类织物在新疆楼兰墓地也有发现。至于其定型方法，尚未可知。[3]

### ●拓印花和刷印花

如果轧纹绉确由一块凸版完成的话，那末，拓印法的产生也就不远了。

顾名思义，拓印就如拓碑，先将需拓之物模压在碑或版上，使其凸凹如版，然后就其凸纹处施以墨色或五彩。敦煌莫高窟曾出土过一件拓印联珠对羊绢，采用的正是此法。[4]

到清代，这种拓印法发展成为刷印花。褚华在《木棉谱》中记载了此法：“以木版刻作花卉、人物，禽兽，以布蒙板而砑之，用五色刷其砑处，华采如绘，名刷印花。”其实，这种印花法不仅棉布上用，丝绸上亦用，今日犹能见到。浙江台州临海曾有一家染坊就专门制作这种刷印花，其花板双面木雕，两面均有雕花，但均为散点花卉（图 3-11）。印花时可以根据需要随意选择刷印。

拓印花和刷印花起源虽早，但其盛行期应该较晚，而且有所局限，原因是早期的染色浓缩制备可能还不过关。

### ●汉代的镂空版涂料印花

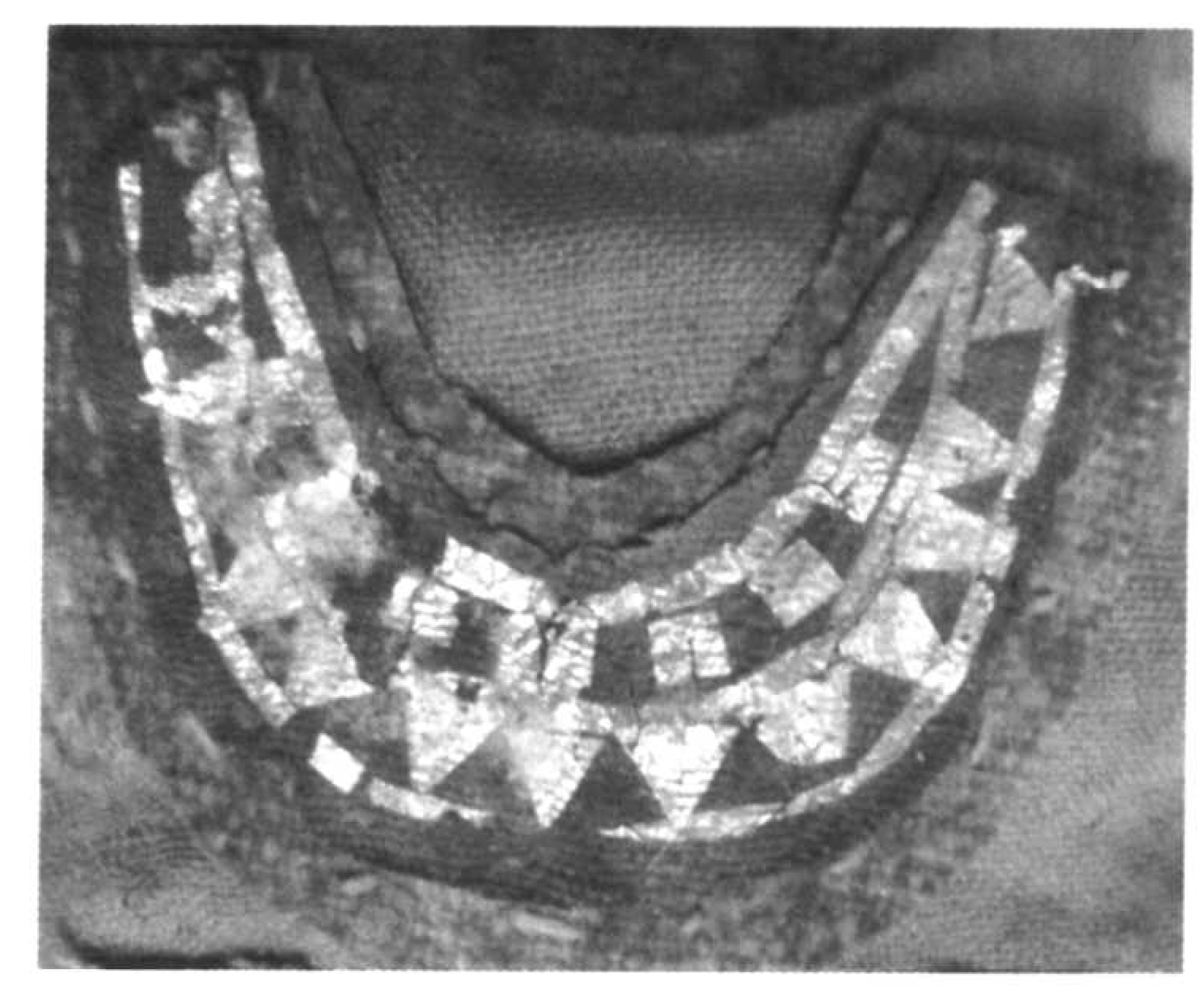
古代的镂空印花版一直没有发现过，人们只是根据出土实物分析得出结论。

甘肃武威磨咀子汉墓中出土了几只苇箧，表面装裱着一种套色印花绢。绢的底色为绛色，套印的共三套版子，首先是暗绿色的花纹，然后一组小的卷涡状的白

[1]　福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社 1982 年。
[2]　陈维稷：《中国纺织科学技术史（古代部分）》，科学出版社 1984 年。
[3]　甘肃省博物馆：《武威磨咀子三座汉墓发掘简报》，《文物》1972 年第 12 期。
[4]　敦煌文物研究所：《莫高窟发现的唐代丝织品及其他》，《文物》1972 年第 12 期。




图 3-12　武威出土印花绢复原


图 3-13　营盘出土绢地贴金

色花纹，最后再印大的白色的主题花纹，整个花纹作卷云状，与汉代织锦中的图案风格一致。[1]王抒先生进行了复原（图 3-12）。

仔细分析印制效果，花纹带有较明显的笔触，因此推测其工艺为镂空版上用毛笔刷画涂料印成。不过，它的版型较西汉早期的青铜印花版略大，呈长方形，印制时也是一小块一小块地印，因此各版图案时近时远，若接若离。

## ●印金盛况

丝织物上用金，原出于对豪华富贵的追求，故织金、绣金盛自唐代，而另一种织物用金方法印金出现更早。

明代杨慎引《唐六典》提到唐代用金方法共 14 种，有销金、拍金、镀金、织金、砑金、披金、泥金、镂金、拈金、戗金、圈金、贴金、嵌金、裹金等。到宋代大中祥符诏令中提及衣服用金之法，已达 18 种，即销金、镂金、间金、戗金、圈金、解金、剔金、拈金、陷金、明金、泥金、榜金、背金、影金、阑金、盘金、织金、金线。在这些名目中，大多数用法已不可考，有部分属于织金，有部分属于绣金，还有如泥金、贴金等则属于印金类。这在唐宋诗歌中也常有反映，如李德裕《鸳鸯篇》云："洛阳女儿在青阁，二月罗衣轻更薄，金泥文彩未足珍，画作鸳鸯始堪著。"金泥文彩就是印金。此外如"罗衣稳约金泥画"、"银泥罗衫越娃裁"等均是印金类工艺的产品。

## ●泥金

记载中最丰富的大概是泥金。泥金就是将极细的金粉与粘金剂拌匀，然后一起绘上或印上织物。这个"泥"字当与印泥之"泥"同解，可以想象，泥金（唐诗中亦称金泥）的状态与印泥相似。

泥金的实物在辽代丝织品上有大量发现。如内蒙古阿鲁科尔沁旗耶律羽之墓出土的四入团花绫地泥金填彩团窠蔓草仕女等。当时的泥金大多为画绘而成，可分为两种方法。一是依绫绮类的织物底纹而画，一是在素织物或小几何纹地上进行画绘。

[1] 甘肃省博物馆：《武威磨咀子三座汉墓发掘简报》，《文物》1972 年第 12 期。

其中最为精美的一幅应数绮地泥金龙凤万岁龟鹿，它以泥银绘出云纹的地，泥金绘出龙凤万岁龟麟（麟字残剩龟傍）六个字。

### ●贴金

我们现在所知最早的印金织物是新疆营盘出土的贴金。此类贴金在当地应用甚广，当时男女服装的领口、裙摆、胸前、袜背等，均可以看到金箔被剪成三角形、圆点形、方形等，在丝织物上贴出各种图案[1]（图3-13）。

### ●销金

销金是宋元史料上一个常见的词汇。《宋史》载“禁民间服销金”，《金史》上有各种“销金罗”记载。我们推测，销金是一种印金工艺。

这种印金工艺与贴金从外观上来看是非常类似的，但其工艺却有较大的区别。从韩国民间保存下来的印金工艺及郑巨欣的研究来看，[2]宋元印金中大部分都采用这一工艺。即先在织物上用凸纹版印上粘合剂，然后贴上金箔，经过烘干或熨压，剔除多余的金箔（图3-14）。

这种工艺的产品最早出现在唐代。陕西扶风法门寺地宫出土的铁函表面仍然包裹着一种蝴蝶折枝花纹的印金罗，应该就是销金产品。辽元墓葬中还有在销金外再进行描墨或朱砂的作品（图3-15、彩版一九：d）。有些保存得非常完好，但大多数情况是金箔被压碎，成了金粉。金粉脱落时就露出了后面的粘合剂。可以说，韩国民间保存下来的印金工艺很可能就是在元代从中国传入的。

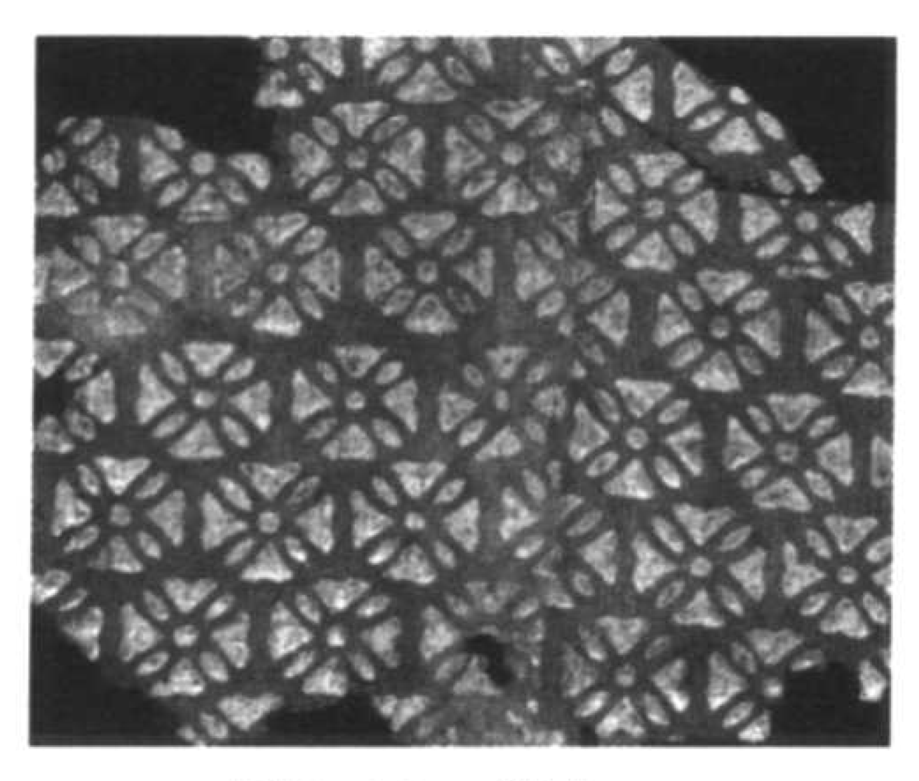


图3-14　销金

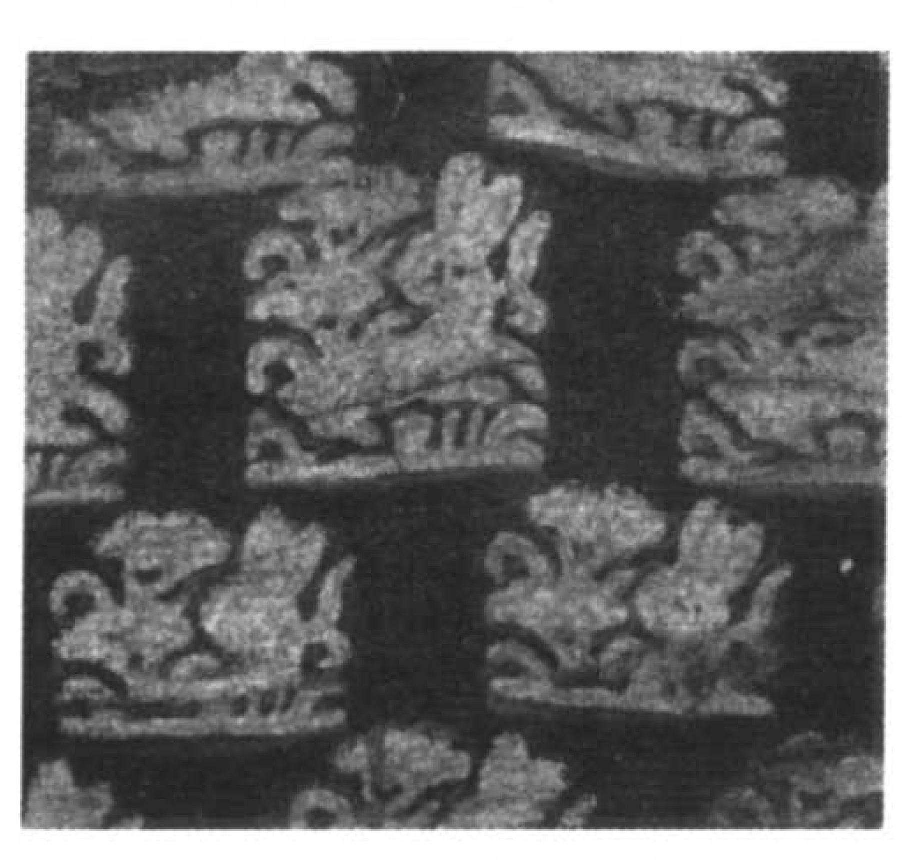


图3-15　销金印彩

### ●撒金

撒金在史料中未见记载，仅出现在人们对宋元时期出土印金实物的研究中。人们推测：撒金的方法是先用镂空版将特定的粘合剂印上织物，然后在粘合剂上撒上金粉，金粉与粘合剂粘合，不粘合处金粉可被抖落。这种工艺的优点是金粉较为节约，一则金粉全在表面，亮度好，利用率高；二则金粉撒得均匀，以最薄的状态出现。撒金所用的花版则明显是镂空版。

但从郑巨欣的研究来看，这种撒金无法得到较好的印金效果。因此，所有人们怀疑为是撒金工艺的，应该都是销金的作品。

### ●镂空版印彩

印彩虽可用凸版，但亦有用镂空版。据报道，福建南宋黄升墓中就出了不少属于镂空版印制的织物。其方法大约有三：一是植物染料印花，这仅局限于能高度浓缩的植物染料如靛蓝和胭脂等。黄升墓所出一件绢裙，在裙面上用色胶刷印满地靛蓝小点

[1]　潘行荣：《元集宁路故城出土的窖藏丝织物及其他》，《文物》1979年第8期。

[2]　郑巨欣：《中国传统纺织品印花研究》，东华大学博士论文2004年。

花，色浆的渗透和附着相当好，呈现两面印花的良好效果，就是一例。二是涂料印花，同墓所出浅褐色双虎罗单幅料，即在织物面上以含有胶粘剂的胶墨色浆刷印。三是色胶描金印花，即先刷印彩胶缠枝花纹，然后再用金泥勾描纹样轮廓。[1]

### ●弹墨

明清之间，镂空版彩印多在民间流行。苏州的弹墨亦算是一种。

《红楼梦》第三回说贾政家中椅上搭着半旧的弹墨椅袱，这种弹墨椅披在故宫亦有所藏。从记载和实物来看，它是先用纸剪成镂空的花样，犹如一块镂空花版，覆于丝织物上，然后用各种颜色及墨色或弹或喷在其上，便形成图案。弹的方法可以是用板刷沾上染液然后用竹刀轻刮，细细的染液便弹到了织物上。喷的方法则可以用吹管喷出。《阅世编》中所云："洒墨淡花衣，俱浅色成方块，中施细画，一衣数十万，方各异色。"可能亦是指弹墨。只是此法又与绘画相结合，使作品更加漂亮。

## 4　夹缬

### ●夹缬的记载

夹缬之名始见于唐代，也屡见于唐宋时期，元明后虽有实物传世，但记载却是不多。

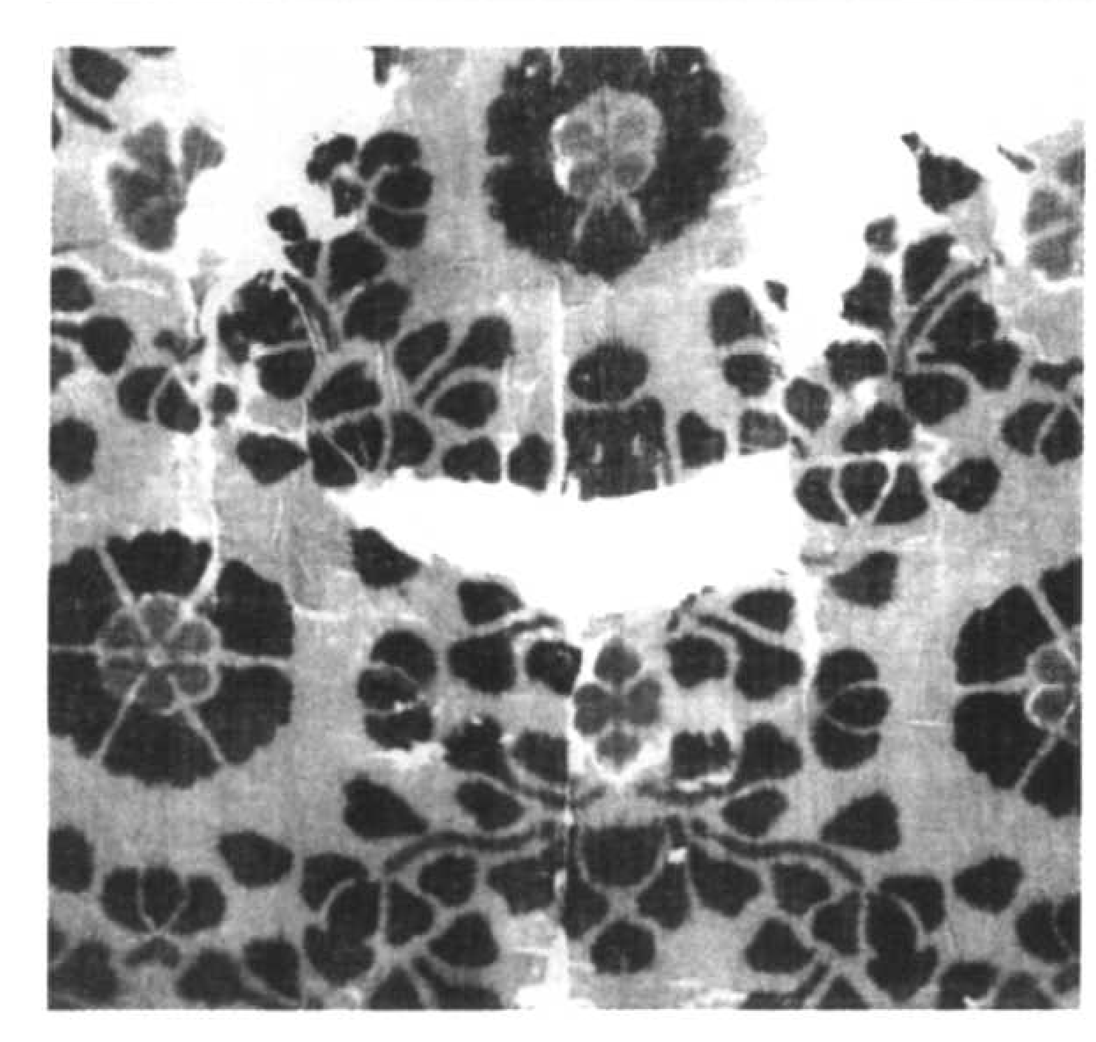
唐代白居易《玩半开花赠皇甫郎中》诗云"成都新夹缬"，新疆吐鲁番唐代文书中有"夹缬"被子之名（TAM193），敦煌卷子亦多次提及"綊缬"（S.5680）和"甲缬"（P.4975），亦是指夹缬，连当时日本的《倭名类聚抄》中也收入了夹缬一词，可见夹缬应用之盛。

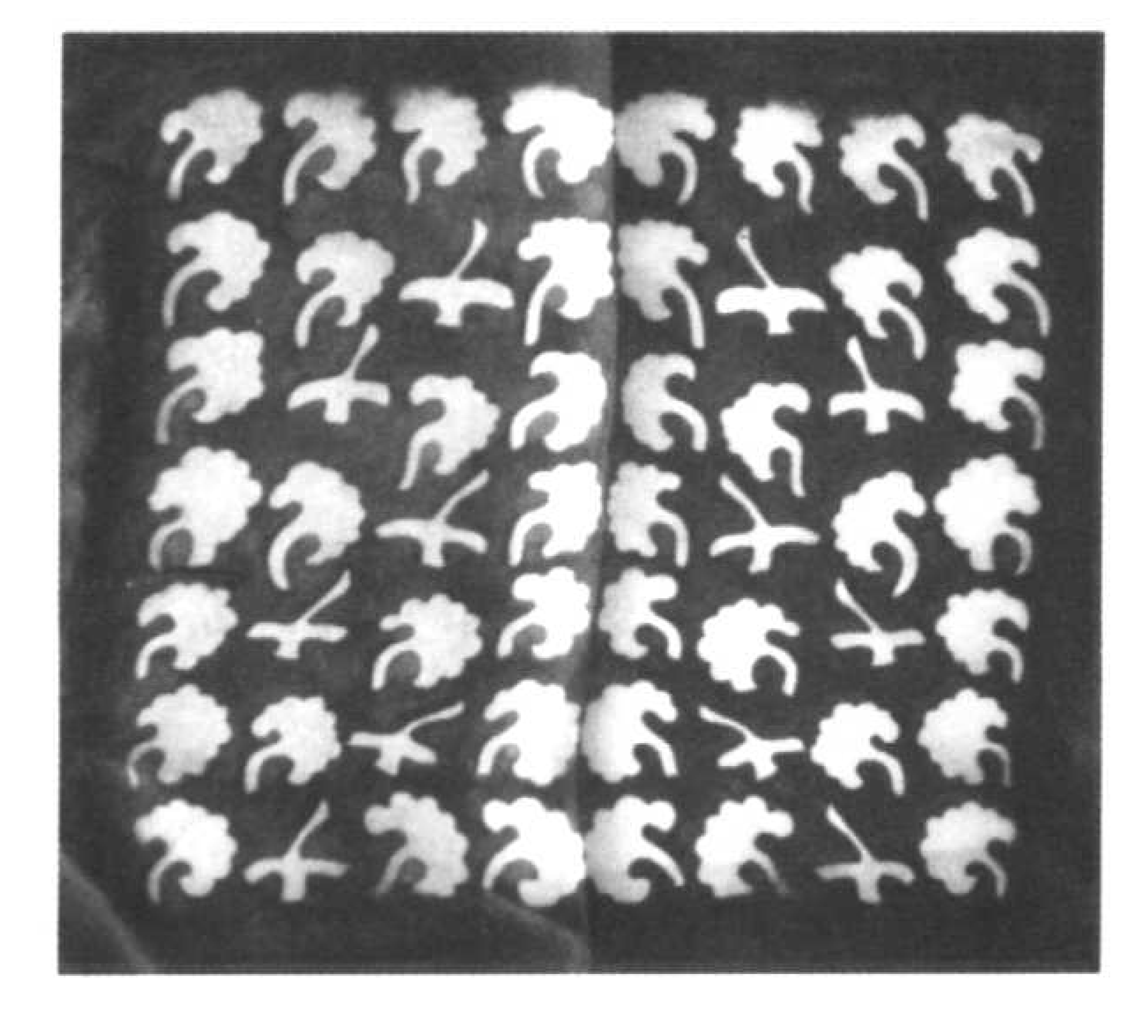
关于夹缬的起源，五代马缟《中华古今注》载："隋大业中，炀帝制五彩夹缬花罗裙以赐宫人及百僚母妻。"意指隋代已有夹缬。但唐人所著《因话录》却载："玄宗柳婕妤，有才学，上甚重之。婕妤妹适赵氏，性巧慧，因使工镂版为杂花象之，而为夹缬。因婕妤生日，献王皇后一匹，上见而赏之，因赐宫中依样制之。当时甚秘，后渐出，遍于天下，乃为至贱所服。"此话说得有姓有名，时隔亦短，不由人不信。从出土的夹缬实物来看，亦没有发现盛唐以前的实例。

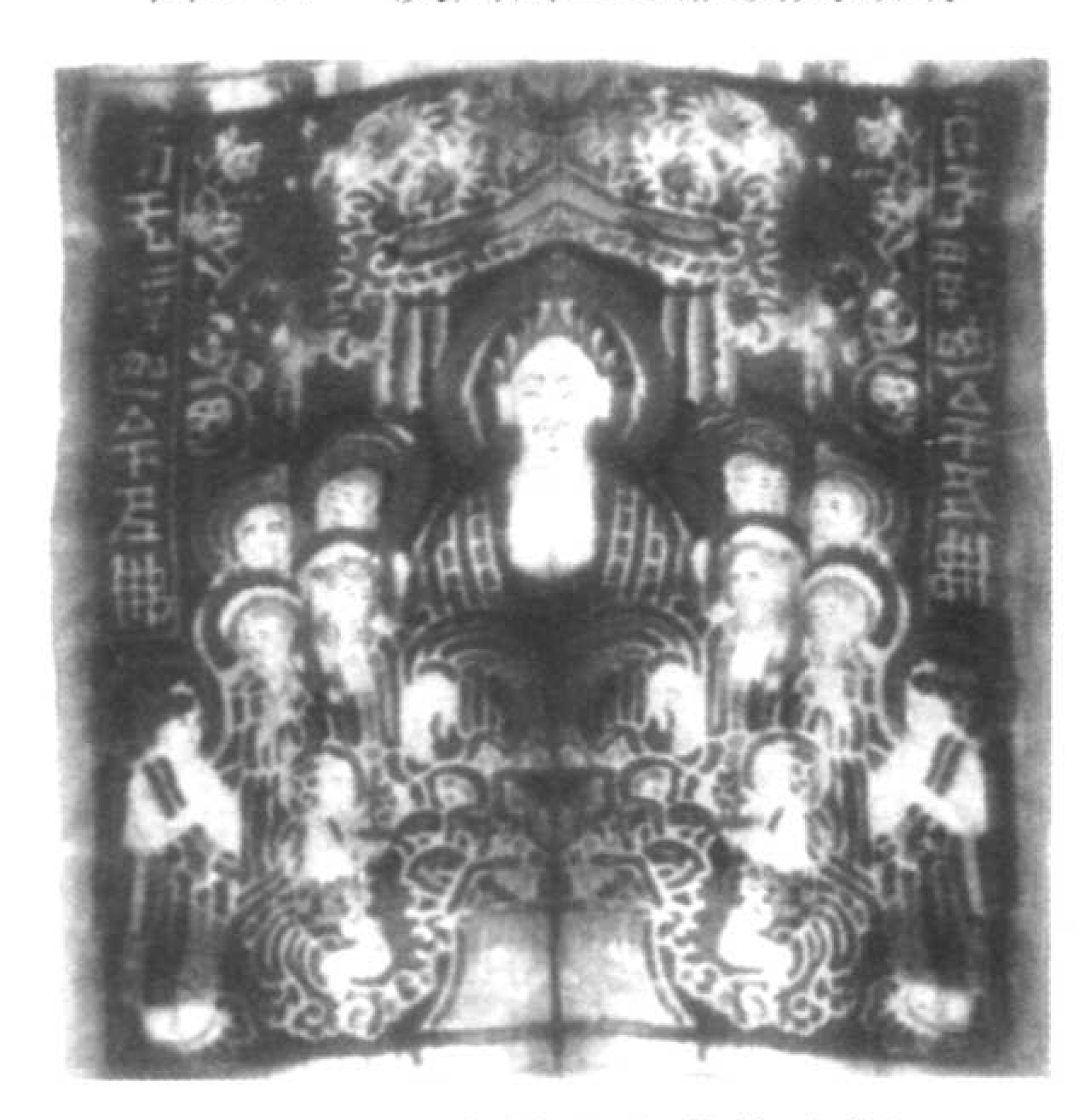
### ●夹缬的定义

夹缬记载虽多，但关于其工艺的描述却甚少，以致引起争论。沈从文认为就是后世的蓝印花布的方法，[2]武敏认为是用筛罗花板夹而印之。[3]事实上，真正的夹缬是指用两块对称的夹版夹住织物进行防染印花的产品，而不包括利用夹缬版进行的二次防染印花。[4]

[1]　福建省博物馆：《福州南宋黄升墓》，文物出版社1982年。
[2]　沈从文：《龙凤艺术》，作家出版社1960年。
[3]　武敏：《唐代的夹版印花——夹缬》，《文物》1979年第8期。
[4]　赵丰：《夹缬》，《丝绸》1991年第4-5期。


图 3-16　吐鲁番出土红花绿叶夹缬绢


图 3-17　庆州出土云雁纹夹缬绢


图 3-18　应县出土佛像夹缬

### ●夹缬的实物

明确了夹缬的定义，就可以据此来分辨出土染缬实物中的夹缬作品了。

唐代夹缬作品发现较多。在新疆吐鲁番有白地印花罗和天青地上印出红花绿叶的印花绢（图 3-16）；[1]
洞中有许多套色或单色的印花绢实例，在敦煌 K130 中亦发现有简单为菱形纹的夹缬实物；此外，在苏联的北高加索地区也发现了极为精致的唐朝夹缬，在日本正仓院中更是保存大量的完好的唐朝夹缬及一些日本的仿制品。

宋代夹缬尽管在史料上亦偶有所见，但实物却极少。却是北方的契丹国发现了不少实例。内蒙古巴林右旗辽庆州白塔出土丝织品中有大量的辽代夹缬，其中有单色的褐地云雁纹夹缬绢（图 3-17）、红地塔松纹夹缬罗、双色的萱草纹夹缬罗和莲花纹夹缬罗等。最为引人注目的是山西应县佛宫寺发现的辽代“南无释迦牟尼佛”，纵 65.8cm，横 62cm，是一件十分典型的三套色夹缬加彩绘的作品（图 3-18）。这件作品倒与徐兢《宣和奉使高丽图经》所说相类似：“高丽今治缬尤工，其质本文罗，花色即黄白相间，灿然可观。其花上为火珠，四垂宝网，下有莲台花座，如释氏所谓浮屠状，然非贵人所用，唯江亭客馆于属官位设立。”

明清已少夹缬之记载，但却还有夹缬实物之发现。这类夹缬大多用于西藏唐卡的封面，即唐卡面前的一层复罩。国外不少博物馆收藏的唐卡均有此类夹缬相附，而现藏北京故宫博物院的曾用于包裹明代刻版经本的织物也是夹缬作品，其中有花卉蔬果五彩夹缬绢、鱼戏莲五彩夹缬包袱、吉祥杂宝五彩夹缬包袱等。[2]

### ●浙南民间夹缬

直到近代，浙南民间尚能找到夹缬工艺的留存活材料。根据我们的调查，传统夹缬在浙南地区一直流行，特别是在今天温州市下属的永嘉、瑞安、平阳、乐清、苍南等地仍有较多的存留。

现存的夹缬花版实测长 43.1cm、宽 17.1cm。花版的材料选用糖梨木制作，其品质要求是质地细密坚硬，以防水渗和雕刻花纹轮廓清晰，使用时还要求木料在水中保持平整不变形并硬度依旧。

浙南夹缬的布长 1000cm、宽 50cm，多为棉质，染制时先要对折成宽 25cm 的

[1] 武敏：《吐鲁番出土丝织物中的唐代印染》，《文物》1973 年第 10 期。
[2] 高灁贞：《古代织物的印染加工》，《故宫博物院院刊》1985 年第 2 期。

布条。接着将土布以竹棒为轴，卷成一卷，然后开始叠布。因为夹缬被面共有16幅图，使用17块雕花版，除头尾两块单面雕刻，中间15块全部双面雕刻，铺版叠布从第1块到第17块，两块版之间折叠铺入一层，条布共重复折叠16次。染色时用单套靛蓝，每次下缸浸染25分钟，吊起氧化5分钟，全过程共计2小时。



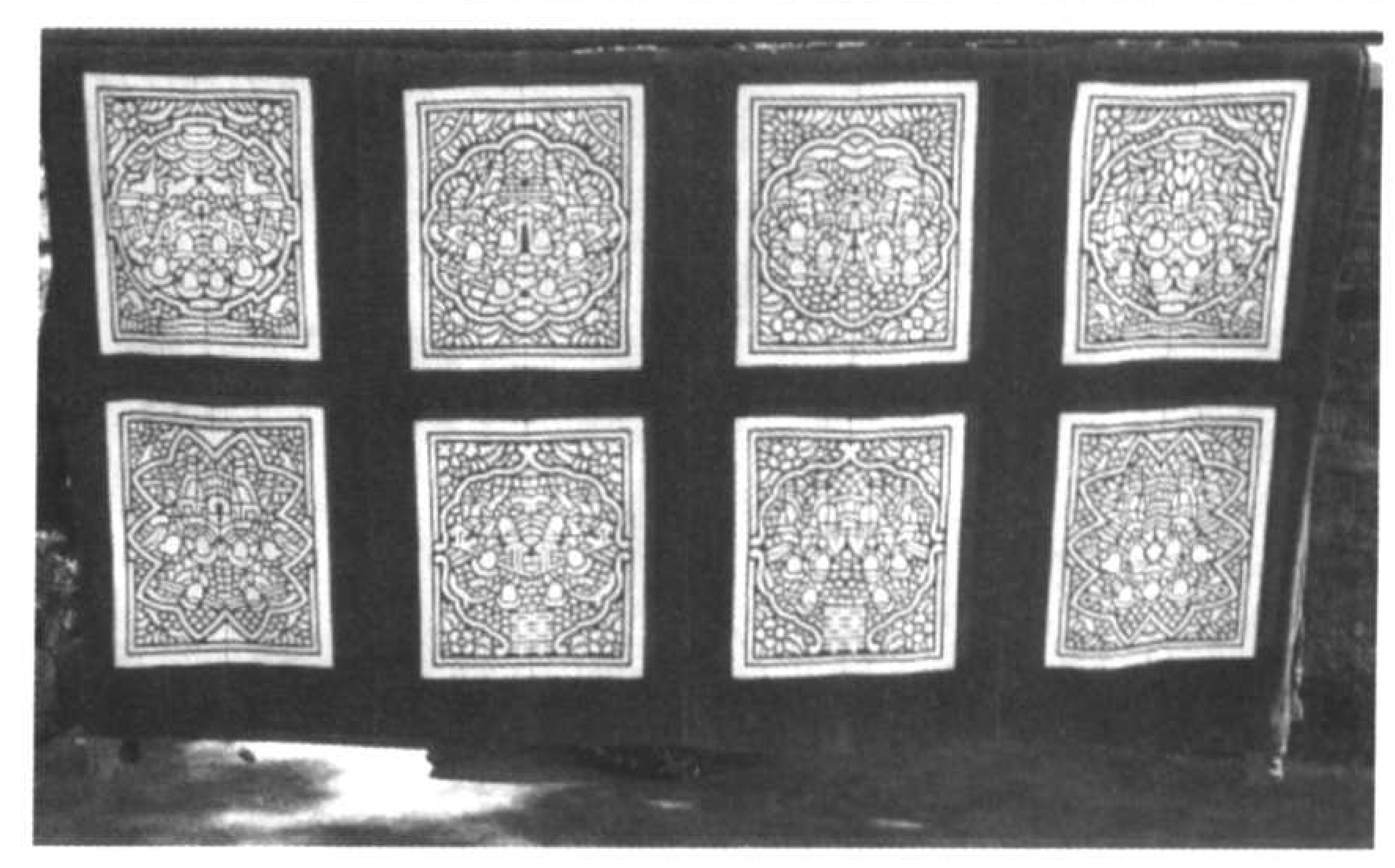


图3-19 浙南留存的夹缬板和夹缬被

## ●夹缬花版

夹缬是由两块花版对夹而染。每块夹版的大小前后时期基本一致。根据武敏对吐鲁番出土织物的研究，夹缬花版的纬宽大致相当于幅宽的一半，即25～27cm左右，其经长较小，一般均在10～15cm左右，个别的达25cm左右。辽代"南无释迦牟尼佛"的花版尺寸约为长65cm，宽亦是织物幅宽的一半为27cm左右。明代夹缬包袱所用花版长为55cm上下、宽约22～28cm。当然，也有特别小和特别大的情况。

一般来说，夹缬版被雕成凹版型，凹版有相当的强度，能够完成封闭圆圈的防染，凹版凹处还能承受染液，使不同的区域可以染上不同的色彩。此外，凹版的雕刻工作量也较小[1]（图3-19）。

根据不同的需要，镂空版也会被用于夹缬制作中。不过，这种镂空版有时可以钻孔，有时则需全镂，有时则是上连下断。

## ●夹缬工艺

印制夹缬时，首先也要叠布，一般是对折，但对个别简单的版子来说，就得依靠叠布来丰富图案。辽代夹缬之中，有将织物四折后再进行夹染的，如莲花纹夹缬罗、萱草纹夹缬罗和松树纹夹缬罗等（图3-20）。然后是浸水，使夹版夹住的局部不能再渗入染料，但这样染得的夹缬，花纹边缘仍然有些晕色。若要得到十分清晰的边缘，则需在夹版版面涂上一层防渗剂。



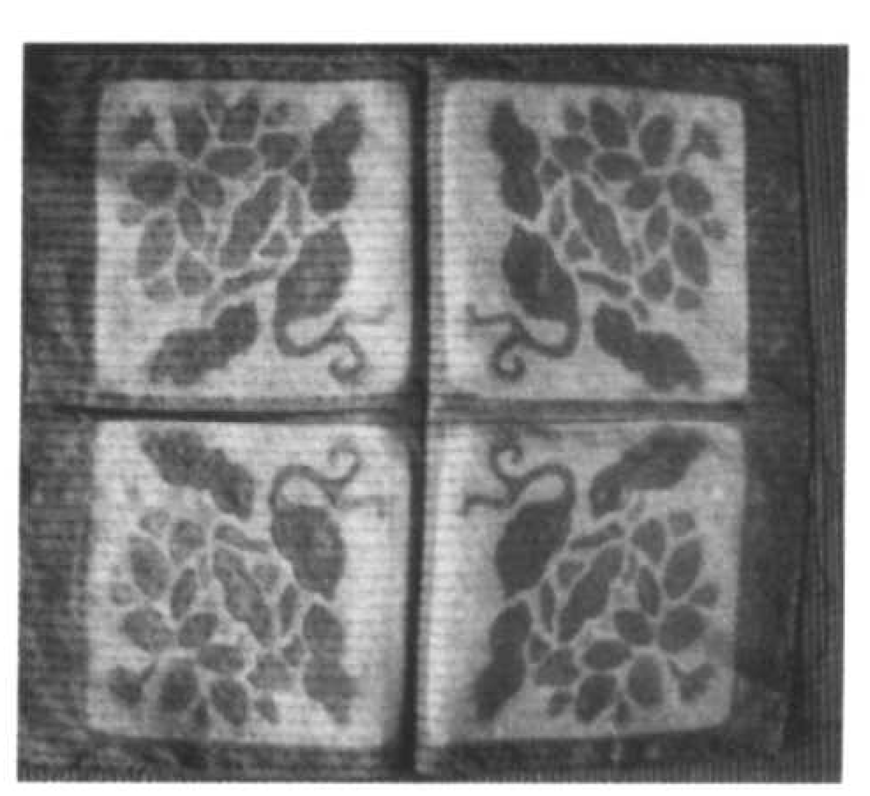


图3-20 辽莲花纹夹缬复原（郑巨欣制）

[1] 赵丰、胡平：《浙南民间夹缬》，《中国民间美术》1987年第4期。

夹缬如果为单套色，则可将夹版夹好之后投入染液，夹版的选用也相当任意。如敦煌莫高窟K130出土的那件蓝地菱纹夹缬，就是将布叠好之后，夹住投染的。近代浙南夹缬，用的也是单套色染。

夹缬如是多套色，要检查各色区之间是否区划分明。大多数夹缬都是井水不犯河水，十分严格。此类织物若用多次套色染，则很难对版，不可能产生如此之效果。此时，应为一次分区染。用一块镂空版结合夹紧，凹版在下，镂版在上，染液由镂空处分区注入，多时后染成，即达此色区分明之效果。

还有一种夹缬有明显的色彩重叠区，此时则需两次或多次套色染，但每次染时均和一次分区染一样。这种染法可以产生色彩叠加的效果，如黄、蓝合为绿色，红、蓝合为紫色，常用作花卉的晕色区。

当然，夹缬也有结合别的工艺如绘画等的情况，尤其是在印制人物时，一些嘴、眼、鼻等细节处均用手绘；还有如染晕色时也有用手绘的，甚至是在镂空版限制下的手绘。前者的实例是辽代南无释迦牟尼佛夹缬绢，后者实例为正仓院所藏花树对鸳鸯夹缬绝。

## 5　蜡缬与灰缬

### ●蜡缬的传入

蜡缬的源头似乎并不在中国。在新疆民丰尼雅东汉墓发现的一件蜡染棉布提供了一些证据（图3-21）。

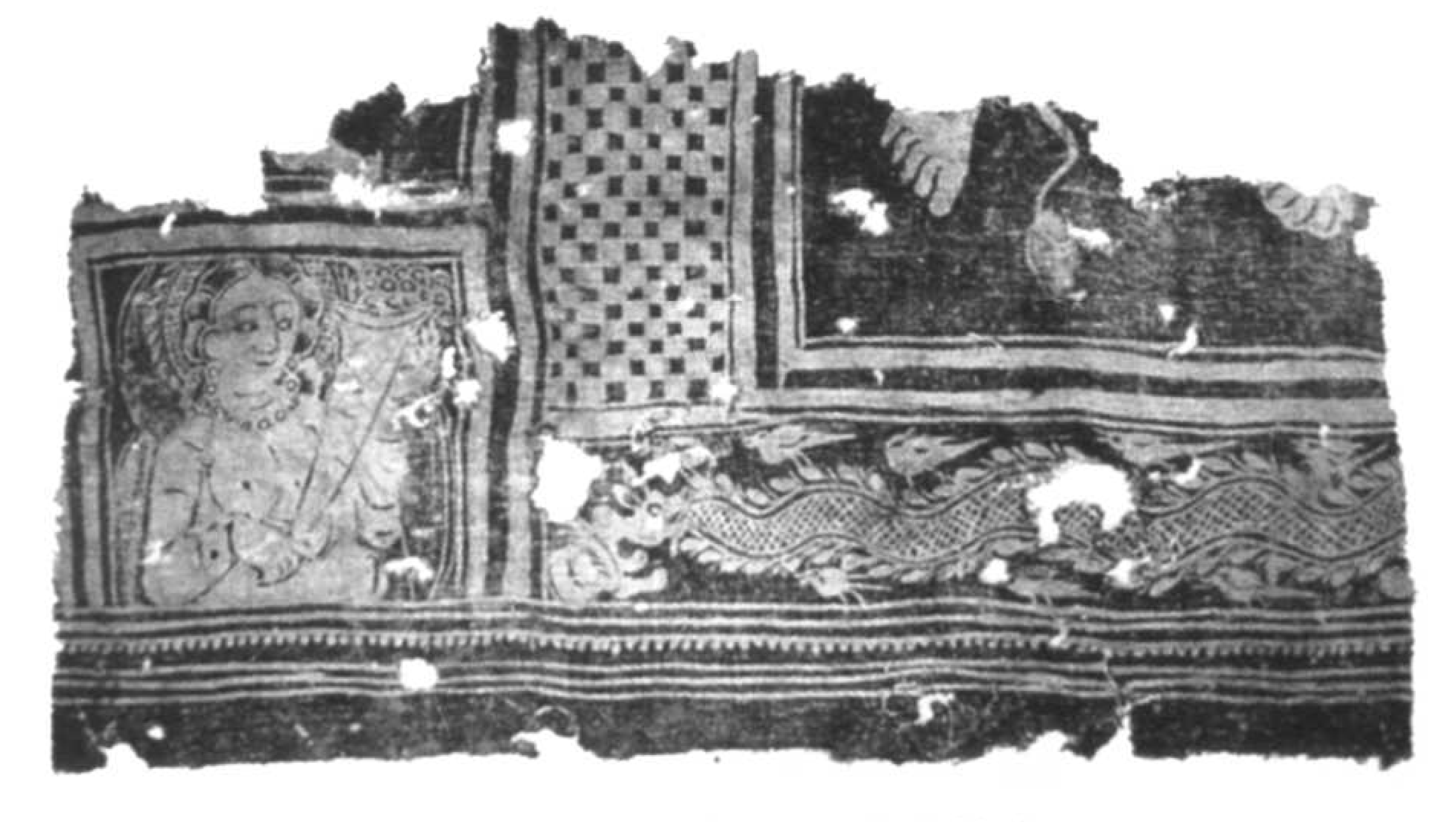


图3-21　民丰出土蜡染棉布

这件蜡染棉布的图案已残，但仍然可推测一些重要的部位。其左下角引人注目的是一位半裸女像，颈饰珠圈，手持丰饶角，头后有背光。关于她的身份有不少说法，一说是伊什塔尔女神，一说是阿娜希塔，一说是鬼子母，还有一说是阿尔道克修。但不管如何，她不是中国的神像。神像之上，有一人脚，不知神名。神像右侧，是一口吐河水的摩羯鱼，状如小龙。而在原织物的中部，应是这件蜡染织物的中心，现仅存一人脚和一狮爪，可以推测它原来的造型是大力神搏狮的故事。这类故事，无疑来自希腊神话，但出现在蜡染棉布上，则又说明它可能是印度北部犍陀罗地区的产品。它的来到起码使中国对蜡染有所了解。

### ●点蜡法

蜡缬是用蜡进行防染印花的产品。在织物上用蜡的方法很多，一种是手绘，用笔或用刀，东汉蜡染棉布就是采用了此法，但这种方法在中国国内的生产中似乎采用得不多，只是在西南少数民族地区才广泛使用。而丝织物上，蜡缬在一开始就使用了点蜡法。

点蜡法用凸纹的点蜡工具蘸蜡点在织物之上，每一点的形状一般都是圆的，每一种工具则被分别刻成一排圆点或是一圈圆点，更好一些是一朵由圆点组成的小花，最差的只有一个圆点。目前所知最早的一件西凉时期的蓝色蜡缬绢，由七瓣小花和直排圆点构成图案，采用的就是此法[1]（图3-22）。还有两件北朝时期的蓝色印花毛织品也属同类方法印成。这种方法后来传至西南少数民族地区，宋人称之为“点蜡”法。近年在贵州平坝县棺材洞等处出土了用点蜡工具和点蜡法印制的棉布实物，较新疆所出者更为复杂，但显然也是一脉相承的。

## ●蜡缬与夹缬的结合

蜡缬与夹缬的结合产生了镂空版的二次防染，即先在镂空版上象防染印花一样地印上蜡，然后去版，用蜡来防染印花，得到图案。由型版蜡缬来取代夹缬的主要原因是蜡能迅速干燥，夹缬可以反复使用印蜡，最后将织物一起投入染液，一次染成，没有折痕。

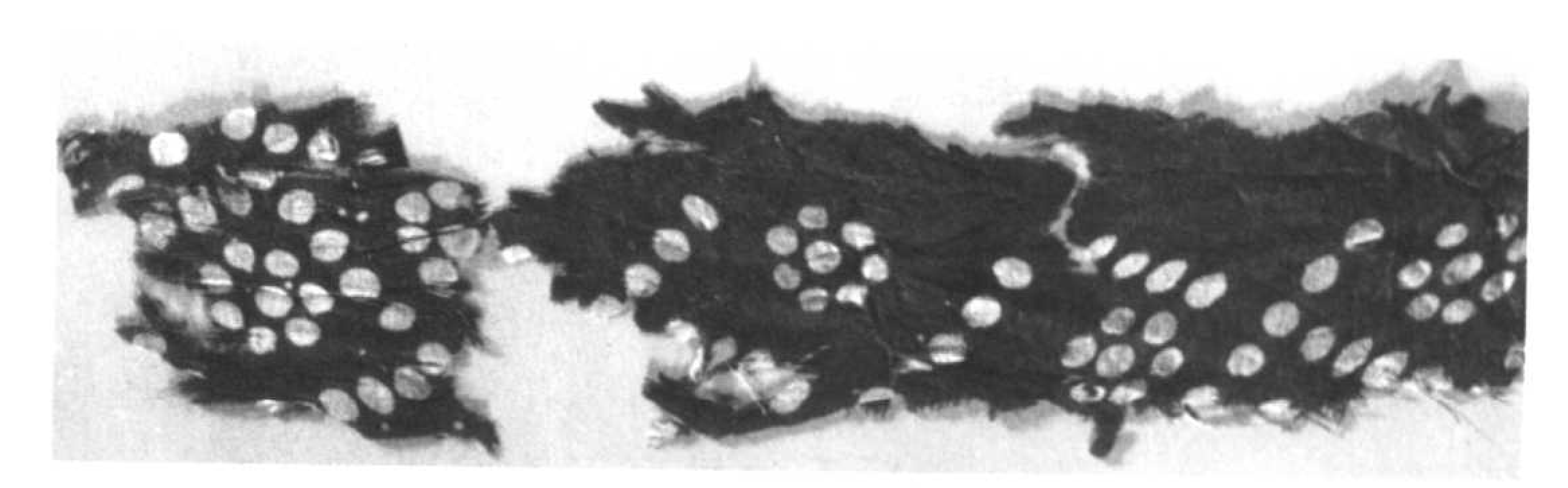


图3-22　吐鲁番出土蜡缬绢

蜡缬与夹缬的结合应该完成于唐代，但似乎只有正仓院中保存着实例，如绿地鱼鸟纹蜡缬𫄨、红地花树飞鸟文蜡缬𫄨等。在国内，只有宋代周去非《岭外代答》中才有记载：“瑶人以染蓝布为斑，其纹斑极细，其法以木板二片镂成细花，用以夹布，而熔蜡灌于镂中，而后乃释板取布投诸蓝中。布既受蓝，则煮布以去其蜡，故能受成极细斑花，灿然可观。”不过，这已是在少数民族地区了。

## ●从蜡缬到灰缬

在中原地区，蜡缬使用的时间不长。原来负有盛名的唐代三缬之一就是蜡缬，因此在新疆吐鲁番出土印染织物中有不少均被当作蜡缬作品。但经武敏的仔细观察分析后发现，这些印花织物大多数均是碱剂印花的产物。由于唐代用碱多为灰，如草木灰、蛎灰之类，故我们按当时对缬称呼的习惯称之为灰缬。[2]

灰缬具有使花部丝纤维受到损伤的效果，但我们不能认为当时用灰的目的就是为损伤丝纤维。当时的目的无疑还是用于防染，防染意识的来源正是蜡缬。

可以推测，蜡染初传至我国时，受到很大欢迎。但中原似乎产蜡甚少，而采蜡者又要冒极大风险，颇不容易。唐人顾况有《采蜡一章》专咏此事，诗前小叙云：“采蜡，怨奢也。荒岩之间，有以纩蒙其身，腰藤造险，及有群蜂肆毒，哀呼不应，则上舍藤而下沈壑。”可见采蜡之艰难，蜡亦不易得。故时人寻找代用品，首先恐怕是找到了淀粉类物质，然淀粉易溶，故渐调成黄豆粉加石灰之类的灰剂碱剂而用，这就是灰缬。

[1]　新疆维吾尔自治区博物馆：《丝绸之路——汉唐织物》，文物出版社1972年。
[2]　武敏：《吐鲁番出土丝织物中的唐代印染》，《文物》1973年第10期。

## ●灰缬的工艺

灰缬一出现就与夹缬版紧紧地联在一起了，它利用夹缬版进行二次防染。

一般的灰缬均是先将灰剂通过夹缬版印在织物上，然后再加以染色，这样得到的是最常见的色地白花。白花处丝线脱胶特别厉害，成散丝状。这类实例中还包括生丝作地熟丝显花的“暗花”织物，新疆吐鲁番TAM108所出原色地白花纱即属此类。[1]

唐代灰缬中还有制成两套花纹的，如吐鲁番所出土黄地黄白两套色印花绢和茶褐地绿白两套色印花绢。其中往往一套花纹对丝线损伤特别厉害，颜色也特别白，而另一套花纹则稍和缓些。据武敏的研究，第一套防染剂中是加入了某种还原剂才使纤维脆化并发白的，而第二套防染剂则是一般的灰剂，两次防染才达到最后的效果。[1]

## ●浆水缬

后来，灰缬的工艺渐渐多用于棉织物，这一则是由于灰缬对丝纤维的损伤太大，另一方面也是因为棉纤维应用大大普及且棉纤维不怕碱的缘故。此时，灰缬一般就被称为药斑布或蓝白印花布了，少量的还用于丝绸的，可能就被称为浆水缬了。

浆水缬采用的是真正的纸型单面镂空板，在今日农村还不时能够看到。型版的宽度一般与织物幅宽一致，长度则可任意。印花时将此版压于织物上，然后刷上豆粉加石灰的浆料。移去型版，将织物投入染缸染色，染成之后，刮去浆料，就形成色地白花的效果。

## ●拔染印花

拔染印花又称雕印，是先染好地色，然后印上拔染剂，水洗后，拔染剂就将印花处的色彩拔去了。

这种工艺据分析有可能在唐代已经出现，也有人推测在明代出现。所用的例子大概都是红花染色。因为红花中的红色素在碱剂溶液中马上就溶解不能上染于织物，故推测是先染好红色然后印上碱剂，其工艺即为拔染印花。[1]明人宋应星《天工开物》彰施一章说：“凡红花染帛之后，若欲退转，但浸湿所染帛，以碱水、稻灰水滴上数十点，其红一毫收转，仍还原质。”如是这数十点碱水滴得有章法规矩，褪色的地方就是图案，整个过程也就成为拔染印花了。[2]因此，针对某一染料的拔染工艺在古代产生是完全可能的。

---

[1] 武敏：《唐代的夹版印花——夹缬》，《文物》1979年第8期。

[2] 高汉玉等：《纺织史话》，上海科技出版社1978年。

# 第四章　刺绣品种

## 1　刺绣的种类

### ●刺绣的起源与发展

据《尚书》的记载，帝舜时已用絺绣制成宗彝、藻、火、粉米、黼、黻下六章的图案。这十分遥远，无法证实。但在河南安阳出土殷商时期的青铜器上，却确实出现了刺绣的痕迹，陕西宝鸡西周早期墓葬的泥块上也保存着极为清晰的刺绣痕迹，这说明了中国丝绸刺绣历史的悠久。

战国秦汉是我国刺绣史上第一个极盛时期，几乎在每一个出土丝织品的墓葬中都会出有刺绣，尤其以湖北江陵马山楚墓和湖南长沙马王堆汉墓中出土的刺绣品最为精美和量大。此外，在边远地区如新疆乌鲁木齐鱼儿沟甚至远到苏联巴泽雷克地区都出土了来自中原地区的时属公元前5世纪前后的刺绣，说明了中国刺绣在此时已扬名天下。

唐宋时期，刺绣艺术的发展达到了一个新的阶段，突出地表现为三个方面：一是官方的喜好和重视，唐代贵妃院有刺绣之工七百人，规模极大，宋代少府监文思院和内司均设有绣作。二是刺绣针法的基本齐备，各种针法基本均已出现。三是刺绣除用于日常服饰外，还用于宗教供奉和艺术鉴赏，唐代的刺绣菩萨和经文，宋代的刺绣花鸟画，已成为今日的艺术珍宝。

明清之际，刺绣更为普及，各地都形成了独特的风格，生成了大量的地方性绣种。外观上更加富丽生动，但在艺术上的成就并不太大。

### ●若干基本概念

刺绣是用针引线在织物上穿绕形成图案的一种装饰方法。在织物上用针引线将刺绣与织物、编织物等区别开来。

中国古代刺绣的种类极多，技法的变化也相当丰富，因此，刺绣的技法称呼和分类均十分混乱。如在分类中大多以地区为品种名称，在对刺绣针法的分类中也各持一见，很难统一。因此，我们首先必须介绍本书所用的若干基本概念。

绣品就是刺绣品种。决定刺绣品种的因素很多，如色彩、材料、主题等。但主要的为运针所造成的丝线结构——针法。

针法有三个层次。最基本的称为基本针法，是指一针的运行轨迹和形成的结构，如直针、环针等。第二个层次可称为衍生针法，是针法中最主要的内容，它揭示了连续的基本针法之间的关系，如齐针等。第三层次是衍生针法的组合，称为组合针法，如刻鳞针之类。尽管在使用中往往很随机，但概念必须分清，否则就很难对刺绣针法有一个清晰的划分。

还有一个概念是针向。针向是指运针的方向，主要表示运针与织物之间的关系。根据针向，可以把绣品分成三大类：漫向针，即针向任意斜横，形成普通绣品。经纬针，即针向严格按照织物孔眼进行纵横或斜向的行针，形成纺织绣品。钉针，行针只是上下穿绕，以将其他装饰物钉上织物为目的，形成加物绣。这三大类绣是古代中国和民间中国最常见的绣品。此外，还有一类抽纱绣，是19世纪末期自国外传入的，在中国古代刺绣艺术中影响不大，在此不作介绍。

## ●刺绣针法的种类

刺绣针法的称呼相当繁多，各地的刺绣都有各地的叫法，有时针法相似，叫法却不相同，加上刺绣针法变化又多，可以反复组合，因此，要将刺绣技法分类实在不易。

在各地刺绣中，苏绣无疑是第一大绣，广采博收，技法齐全，还有一些名家时刻加以总结，流传的古代实物和经验著作较多，影响较大。因此我们主要以苏绣中的针法名称为主，加以合理的分类，或剔除、或新增一些名词加以总结，制成下表，作为对古代刺绣针法的初步分类。至于一些组合针法，在此表中就无法反映出来了。

| 基本针法 | 直针 | | | | 环针 | | | 打籽针 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 衍生针法 | 接针 | 排针 | 间针 | 交针 | 锁针 | 环编针 | 绕针 | 打籽针 |
| 用于自由针绣 | 回、劈、扭、断 | 齐、搀、旋、理 | 套、抢、刻、折、施 | 簇、编、叠、乱 | 锁 | 勾、网羽 | 钉、穿、堆 | 打籽针 |
| 用于经纬针绣 | 回、间、串 | 纳 | 刻 | 簇、挑 | | | | |

直针是指单独一针形成直线轨迹的针法，是刺绣针法中最重要的部分。直针又可称为平针，但由于平针从字面上看更象是一组平行的直针形成的面，因此我们采用直针一词。其下根据运针目的和方法又分成四类：接针是多次直针沿纵向延伸，结果形成线。排针是直针沿横向展开，结果形成平面。间针是处理若干平面之间关系的针法，如若干排针与排针纵向之间的关系，或是若干接针与接针横向之间的关系，尤其是当色彩不同的区域之间的关系，结果形成视觉上的立体化。交针则是使用前后不同方向的直针重叠相交，形成特殊的效果或是触觉上的立体。直针的运用一般不考虑织物的经纬方向，但有时也用于经纬针绣，其变化远不如自由针绣的丰富。

环针是指一针的线迹总要在另一针的协助下形成弯曲之形。当其由前后针相伴成纵向延伸时则为锁针，由左右针相伴横向发展时则为勾针，专门在另一线上缠绕则

形成绕针。环针的变化应该是相当丰富的，但在古代所用的类型却不多。

还有一类可称为结针，又称打籽针，是依靠本身线的穿绕打结，然后绣于织物表面，是一种点缀性的针法。

至于钉绣虽是一类极重要的绣法，但就运针来说仅是穿绕而已，谈不上什么针法，倒是根据所钉之物或是钉的形状还有些变化。

刺绣的技法千变万化，很难由几种简单的分类法分析清楚。但是，从根本上来说，古代刺绣所用的主要就是这些针法，掌握了以上针法，就会对古代绣法有了大概的了解了。

## ●绣备

沈寿《雪宧绣谱》中称绣之工具为绣备。所用以绷、架、剪、针为主，各绣大同小异[1](图 4-1)。

“绷制有三：大绷旧用以绣旗袍之边，故谓之边绷；中绷旧用以绣女衣之袖缘，故谓之袖绷；小绷用绣童履女韈之小件，谓之手绷。绷以绣地之幅为度。”绷上绣料时还用要绷布，边竹、绷绳、绷钉。

“绷架三足，外二内一，高二尺七寸，内足准外足之中。”

“剪宜小，宜密锋，宜锐刃。苏杭北京皆有之。”

“针，古有羊毛针者，最细，宜绣人像之面，久不可得矣；次则苏针，锋尖锐而鼻底钝，不伤手，今亦渐灭矣。用者唯欧针，细不及羊毛针，鼻底利，易伤手，不及苏针也。”

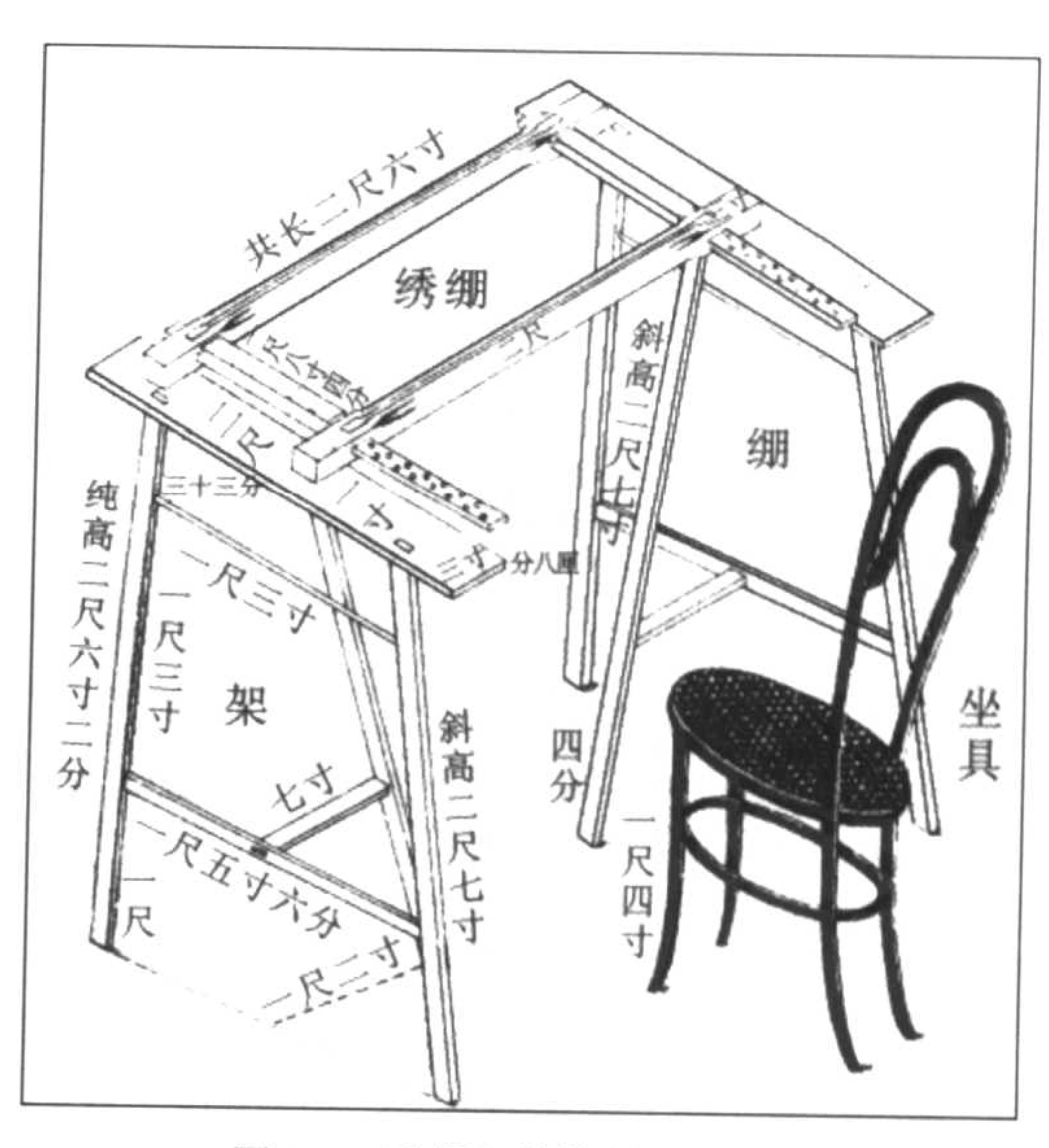


图 4-1 绣绷和其他刺绣工具

## ●绣之事

绣事首为上绷。先将两块绷布分别与绣地两边缝合，缝时把绣地拉紧，针还要直。然后将绷布另一边分别嵌于绷轴槽内，用嵌条嵌紧，接着将绷布卷上绷轴，再固定绷轴。再在绣地的横头用棉线缝上边竹，绷好，拉紧，使绣地无皱纹。

刺绣之前必须画样。有先于上绷者，亦有后于上绷者。实用品一般先画后绷，用白粉在画稿反面依纹样描出，然后把绣地平放在画台上，将白粉描过的画稿放在上面，用手轻揩，这样绣地上就印出了纹样的轮廓，然后用墨笔勾清花样。欣赏品一般是先绷后画，先用白纸描下色稿纹样的轮廓，称为“勾稿”，附于绣地反面，对光描于绣地之上。中国古代的刺绣常见用墨描稿者，许多刺绣绣线脱离处均可看到有墨线。

刺绣操作，含劈丝、穿针、运针、剪丝等，是刺绣的主要步骤。

落绷，将绣成之品取下来，但对欣赏性的作品一般要先装裱再落绷。

[1] 沈寿口述，张謇整理，王逸君译著：《雪宧绣谱》，山东画报出版社 2004 年。

## 2　直针绣法

### ●大器晚成

直针绣应该是最简单的针法，推测在上古用针引线缝衣服时首先使用的就是这种针法。但奇怪的是这种绣法被大量用于刺绣的时间却是很迟，早期的实例极少，只是湖南长沙马王堆西汉早期墓中的铺绒绣和蒙古诺音乌拉匈奴墓中的直针绣，十分罕见。其真正的盛行要到在晚唐之时。这较之于环针绣中的锁绣针法早在殷商时期就已出现，迟了很多年。但一旦这种绣法得到理解后，就迅速形成气候，从而一举取代锁绣的地位，又变化无穷，对刺绣艺术的发展作出极大的贡献。

### ●接针

接针是依靠连续的直针绣形成线状的艺术。当两次直针纵向相接时，一般都要退回一些才能相交，不可能在原针眼上接头。这种表面针迹为进、反面略退的称为劈针；若要接针在原针眼中相接，则要采用回针的方法，即在表面退、反面进，这样就能以针眼相接了。



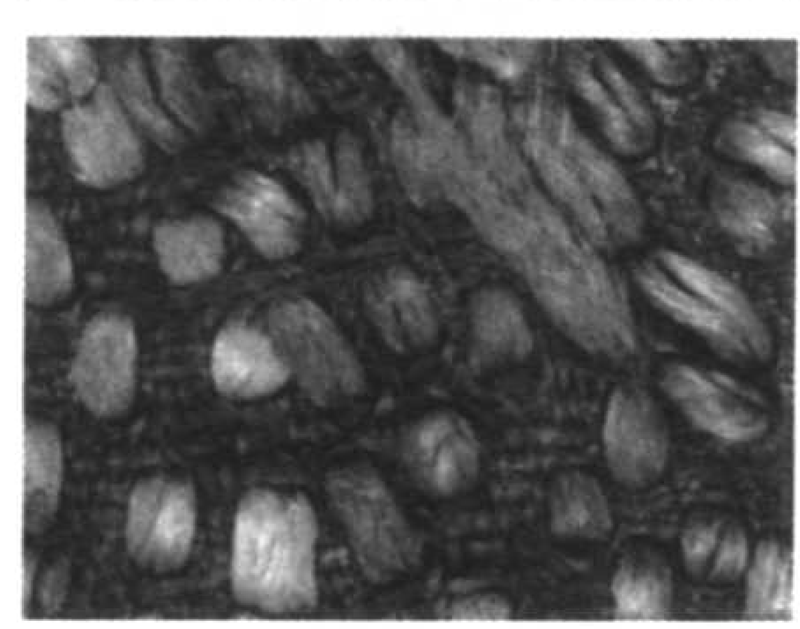


图 4-2　接针正反面局部

回针通常用于刺出极细的点状线，苏绣中称为切针或刺针，粤绣中称珠针，湘绣中则称为点针。针脚极短，用线较粗，绣成后针针饱满，如珠状。沈寿说：“针迹须细如鱼子，俗谓一芝麻三针。”

劈针也就是通常所称的接针，粤绣中称为续针，后一针接在前一针的丝线中间，接完之后看不出接头，故蜀绣中又称其为藏针。劈针一般是指后退不多或起码小于 1/2 的进针（图 4-2、彩版五：a）。若当后退为 1/2 时，则特别要称为逼针，又写作㧋（pi）针，得到的线条较粗。沈寿云：“㧋者，针针相逼而紧之谓，第二针须当第一针之中，紧逼其线而藏针于线下，第三针接第一针之尾，第四针接第二针之尾，使绣成如一笔写而不露针迹为上。”㧋针在苏绣中又称滚针，湘绣中则称为秘针。

还有一种扭针，其实是针脚露于线外的续针，其中又有单向扭和双向扭之分，双面扭又称柳叶，以其针迹象柳叶左右摇摆之故也。

断针，顾名思义是进针中线迹时而发生中断的针法，是一种古老的针法。

### ●排针

直针沿横向成排称为排针。

齐针是排针中的主要种类，又有平针、缠针之称，在粤绣中则称为直针。这是一种根据花纹轮廓刺成针迹平针、边缘齐整的针法，一般用来绣大面积的色块。沈寿称齐针为学绣之最基本之法，“齐之云者，务依墨钩画本之边线，不使针儿有毫发参池出入之迹，平面线务使平匀，匀则不致有疏密，无疏密则平实。”因此，齐针是直针绣中最早出现的针法。

齐针可根据针迹与花形轮廓走向所成的角度分成直齐针（又称直缠针、直平针）、横齐针（横缠针、横平针）、斜平针（斜缠针、斜平针），齐针的针向不会随花形轮廓而变（图4-3）。齐针还可根据用针密度分类，特别稀的称为帘针，取其如门帘稀疏之意，特别密的则可称为铺针，其中打底用的铺针又称铺地针，用绒丝线绣的铺针则为铺绒针。

另一种针迹平行但轮廓边缘的针迹参差不齐的针法称为羼针，羼字原意为搀杂，即用长短丝线平行但参差而绣。因今羼字少用，一般称为搀针，搀字音近意同。搀针在苏绣中又名长短针、擞和针。我们特别将一边齐一边不齐的称为长短针，而将两边都不齐的称为上下针。

旋针是对针迹轮廓齐整、针迹相互不平行的直针法的称呼。湘绣中的游针、粤绣中的捆针等都属于这一类。一般情况下，各针迹方向有较明确的圆心，呈放射状的旋针可以特别地称为射针；而针迹斜向无一定圆心时就是一般的施针或游针。

还有一种理针类似于旋针，但其旋转方向没有规律，也没有轮廓可言，纯粹是根据实物的纹理来定，故称理针。主要表现毛、羽一类题材，湘绣中的毛针、鬃毛针就属此类。

## ●间针

间针揭示面与面的关系，常用于表现立体。大多数是齐针、搀针或旋针沿针迹纵向的平面延伸。

刻针最简单的延伸方法，面面之间留有一定宽度的水路，视之犹如缂（刻）丝的效果，故称刻针。刻针可用于色层过渡，在明清时，特别多用于鳞的表现，故刻针常被称为刻鳞针。

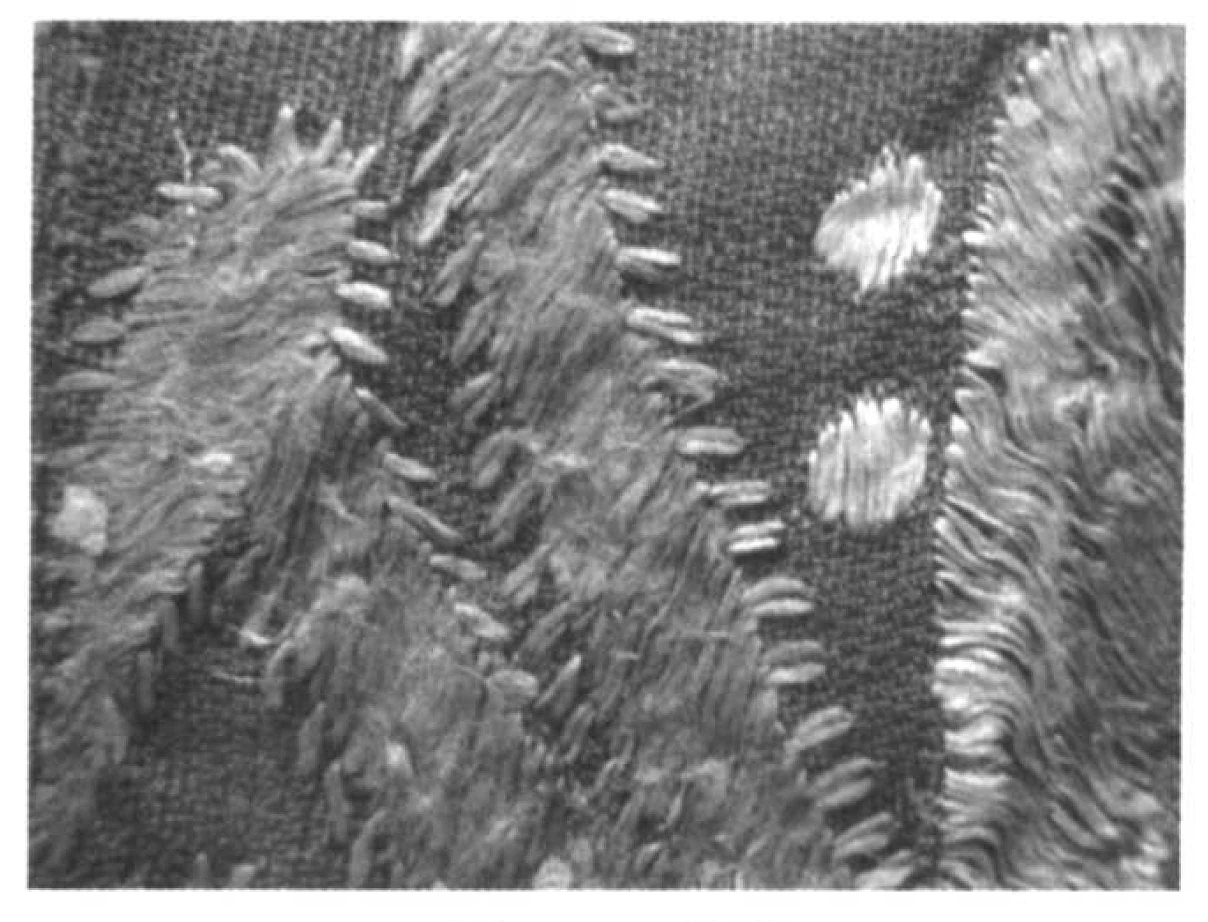


图4-3　奇针

抢针与刻针的区别是不留水路、针针之间的关系犹如接针。它在粤绣中称为咬针，蜀绣中称扣针，取针针相咬、相扣之意。抢，或作戗，但沈寿认为戗的原意为伤，义不切，故用抢字。“凡花卉之花叶，花之色或蒂浅而尖深，或尖浅而蒂深，叶之色或正或侧或卷，无不背浅而面深，其由浅而深，分批衔接之处用此针法，抢者以后针继前针而渐匀真色。”故抢针往往有正反之分，正抢由边而至中，反抢由中而至边，还有一种迭抢法，总的似正抢，由边至中，但隔层进行。抢针是最早出现的表现晕色层次的针法，敦煌藏经洞所出织物中已有实例，后来应用更广（图4-4）。

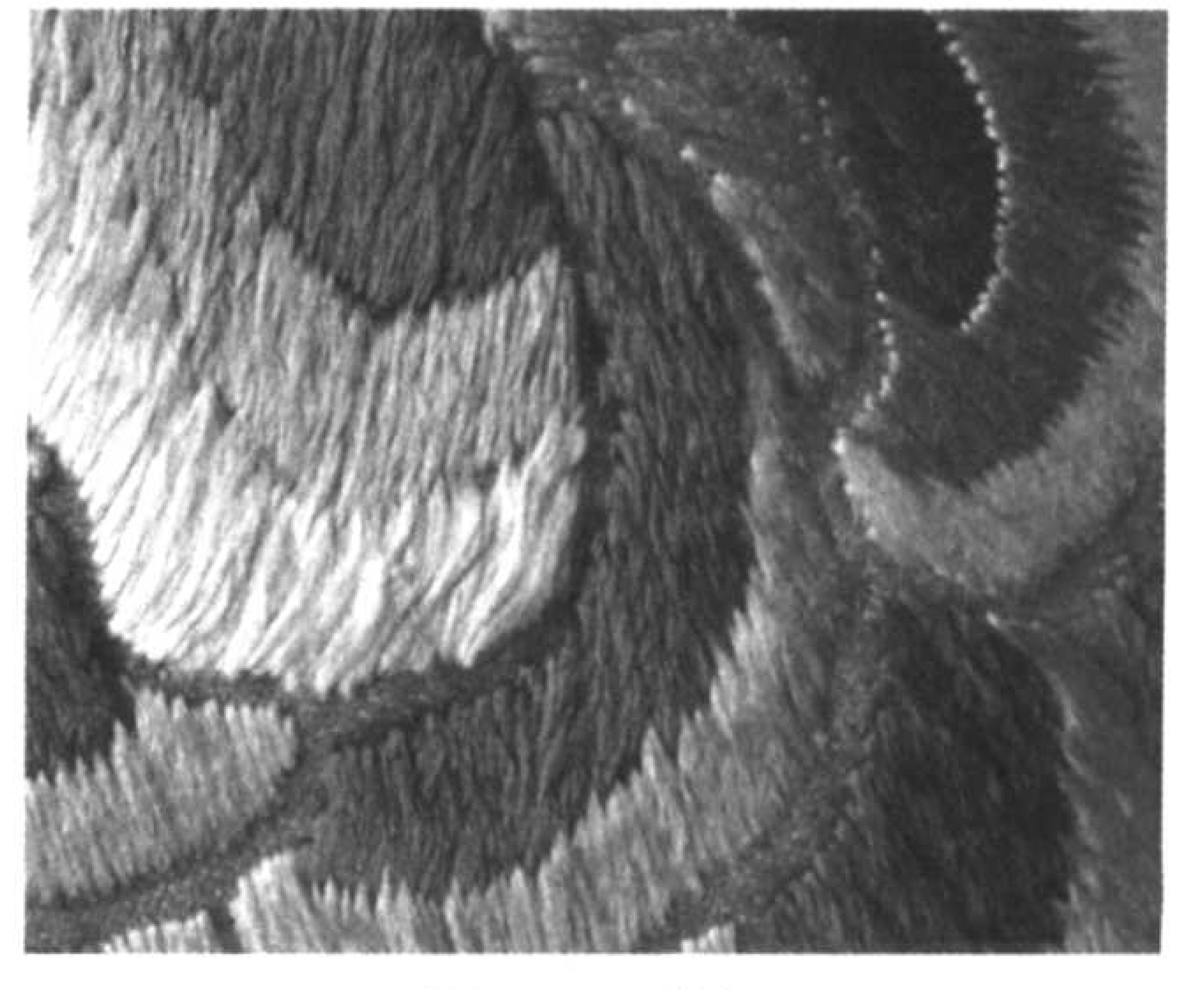
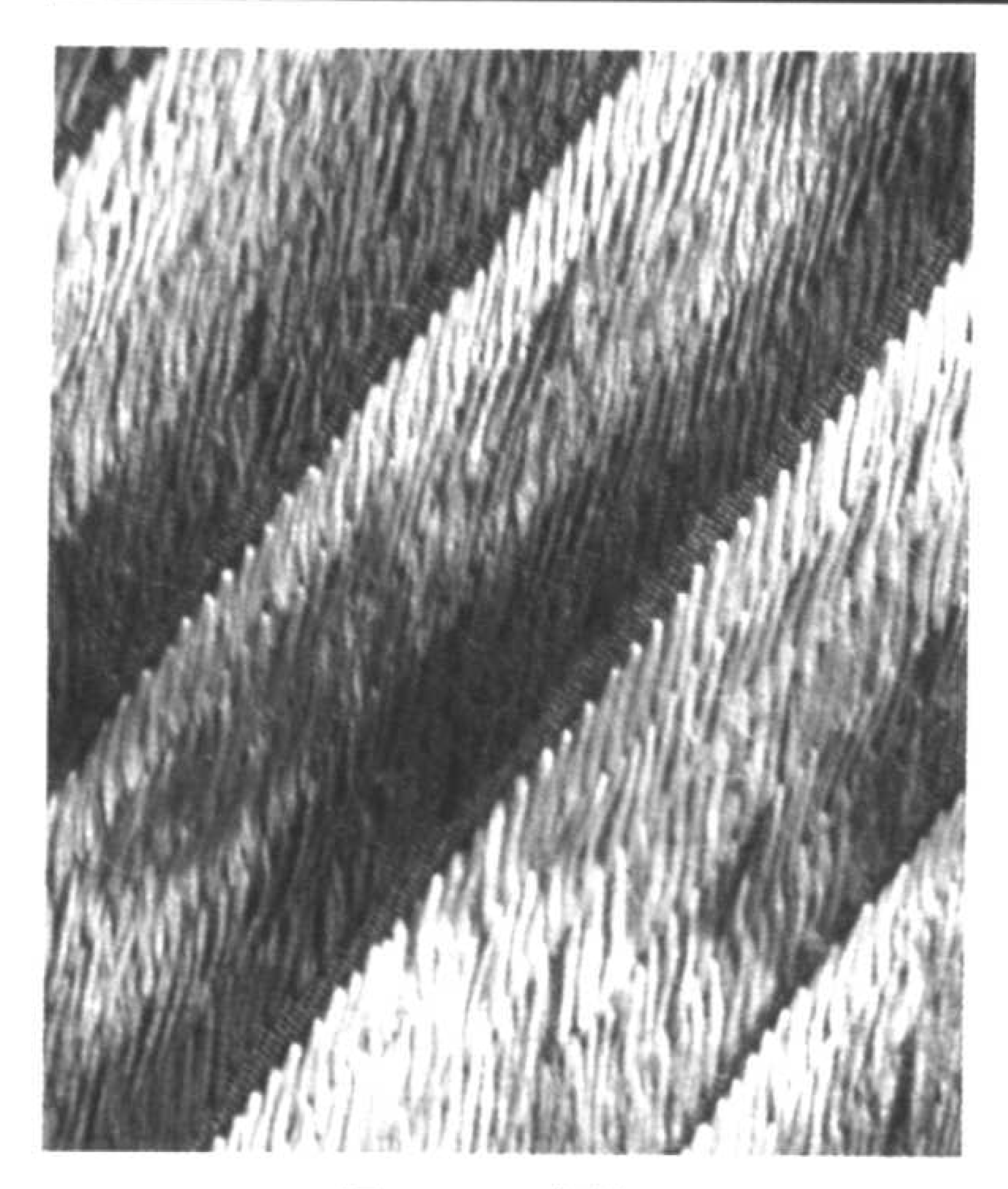


图4-4　抢针

套针，与抢针的区别是相交界处色彩交错，沈寿云：“先批后批鳞次相覆，犬牙相错之谓。”套针在敦煌藏经洞中已经发现，那是简单的单平套针法，在宋代得到各种变化，在刺绣艺术品中广泛应用。其中又有平套、散套、集套等种类。

平套的每批针呈上下针形，各针迹长度基本相符，其


图 4-5　套针

中又按套的层数分成单平套、双平套和多平套。单平套简称单套针，“第一批由边起者用齐针，第二批当第一批之中下针；而第一批须留一线之隙，以容第二批之针；第三批须接入第一批一厘许，而留第四批容针之隙；第四批又接入第二批厘许，后即依次而推。但自第二批后，针不必齐。”（图4-5）双平套又称双套，“仍单套之法，而以第四批接入第一批，如（单套中）第三批接入第一批。”

散套的各批针脚长短参差变化不定，应该也有单散套、双散套的区别，它与平套的区别在于边界更为随意，长短相套。

集套与平套类似，但主要用于绣类圆形面，自边至中，逐渐减少绣针的密度。

施针较抢针和套针更为灵活，它是在排针之中按色层需要任意插入直针的针法，最后效果较散套更为晕和。

还有一种折针，是两排斜向不同的排针接在一起的形式，主要表现光面差别较大的物体。

### ●交针

交针是前后直针的重叠相交，表现针的上下层关系，具有立体效果。一般来说，最后效果以在上的线为主，或上下相叠的线同等重要。

簇针是连续的直针变换方向相重叠形成成簇针迹的针法。其中根据成簇的形状又可分为十字针、三脚针、星形针等。十字针为简单的十字形，因其形似桂花，故又称桂花针，又因其常用于经纬绣中的挑花绣，故又称挑花针。三脚针形如鸡爪、松针，故有三脚、松针之称，也常用于经纬绣之中，此类变化甚多。

乱针是连续的直针任意改变方向形成重叠表现所绣主题质感的一种针法。这种针法出现较迟，是苏绣中特有的针法。由于针迹方向不固定，故而光泽散射、柔和。其中有大乱针和小乱针之分，小乱针出现较早些，表现冰纹、石榴皮质等，大乱针则多表现近代西洋画的光影效果。这是由沈寿创造的表现法。

叠针是两组方向不同（往往是垂直）的直针相互重叠刺绣的针法，此时其实是一组铺地针和另一组排列的叠加。根据重叠的程度不同，叠针可分为扎针、盖针和扣针。扎针是较大面积的铺地上叠加局部的异向排列，经常用于表面鸟足、鱼鳞等，表现鱼鳞时专门称为扎鳞针。盖针又有迭针、高绣、肉入针等名，是在一组面积较小或相仿大小的铺地针上叠加较大面积的排针，达到完全覆盖并高于一般刺绣的效果。此时，铺地针的作用仅仅是为了垫高，故采用的材料较为随便，沈寿将其分为两种：“普通品以细白棉线一层，先用铺针绷以为地，其上用长短针与地之线文一纵一横。”“树石之大者，亦可入棉絮为肉，随意用针以网之。”所谓扣针是指铺地者为相隔一定距离的粗线，然后上面绣以排针，排针上间隔地钉压一根粗线，最后形成一道道的畦纹，此种针法在粤绣中被称为竹织针，意为编竹席之类。

直编针是由若干组较长针脚的齐针以一定角度相互编织的针法。直编针可以根据编成的图案来进行具体的分类，如斜纹编针、席纹编针、蓬眼针（三根交叉又

成六角形)、井字针等。网针也是直编针的一个基本形式，常用于小件实用品上的装饰。

## 3 环针绣和结针绣

### ●遥远的源头

现存刺绣实物中最早出现的仍是锁绣针法。殷墟和周原出土的刺绣印痕均是明显的锁绣，汉唐之间占有绝对优势的也是锁绣。锁绣针法不仅被用来表现线的艺术，而且也被用来表示大色块，在汉唐间出现的大多数刺绣实物中，锁绣针法一圈圈地盘起一片色块，色块中留下了极重的圈圈痕迹，就象用一支蜡笔将一个圆圈涂满一样。尤其是在敦煌藏经洞出土的唐代佛缘绣作品中，一圈圈的锁针还用了色晕层法，使得脸部色光表现相当好，至今令人叹止。锁绣正是一种环针绣，但当环针绣中的其他绣法及结针绣的出现在宋元之时，以后只是作为一种直针绣的辅助针法而已。

### ●锁针

锁针是锁绣针法的简称，又称辫子股绣，主要是取其形状而名。锁针的特点是前针勾后针从而形成曲线的针迹，但整个效果是线（图 4 - 6 、彩版五：b ）。

锁针可再作细分为开口锁针、封闭锁针、重锁针、拖尾锁针等。

开口锁针是最早出现的锁针种类，第二针下针之处与第一针的出针之处不在一起，因而形成开口锁环。这在河南信阳黄君孟夫妇墓中出土的窃曲纹绣中有明显的显示。

封闭锁针约在汉代出现，实例不多，这是一种第二针出处与第一针出处在同一个针眼中的锁针，锁环闭口。

重锁针又称双套锁针，每针要套两个锁环，逐个抽紧。这种针法据说在北魏时期有所发现。

拖尾锁针是后世对锁针的一种变化，也可以称为曲直针，出现在宋代。其针法是将锁针的下针落在锁环的外面，使其形成一条长长的尾巴，故名拖尾锁针。

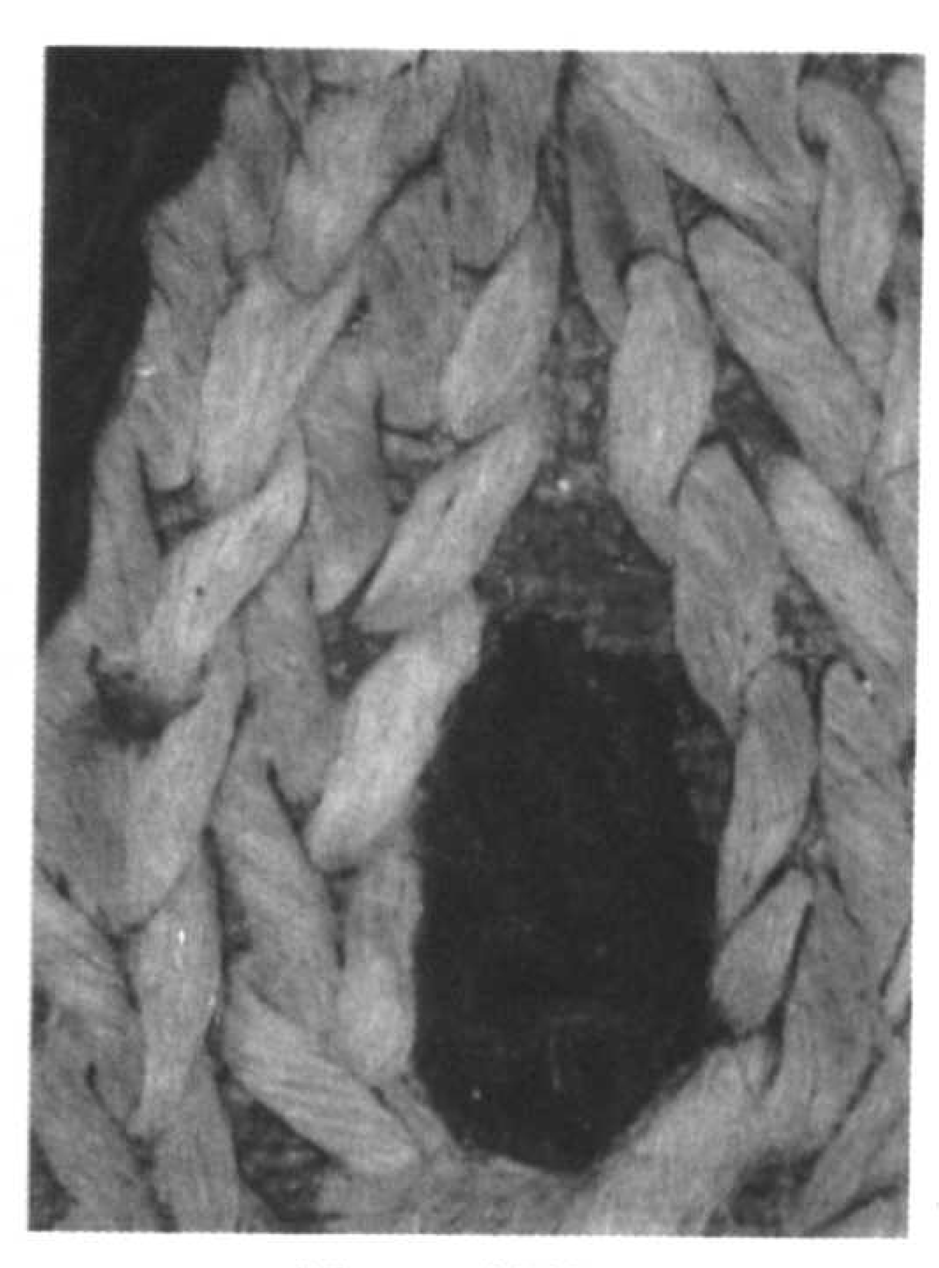


图 4-6 锁针

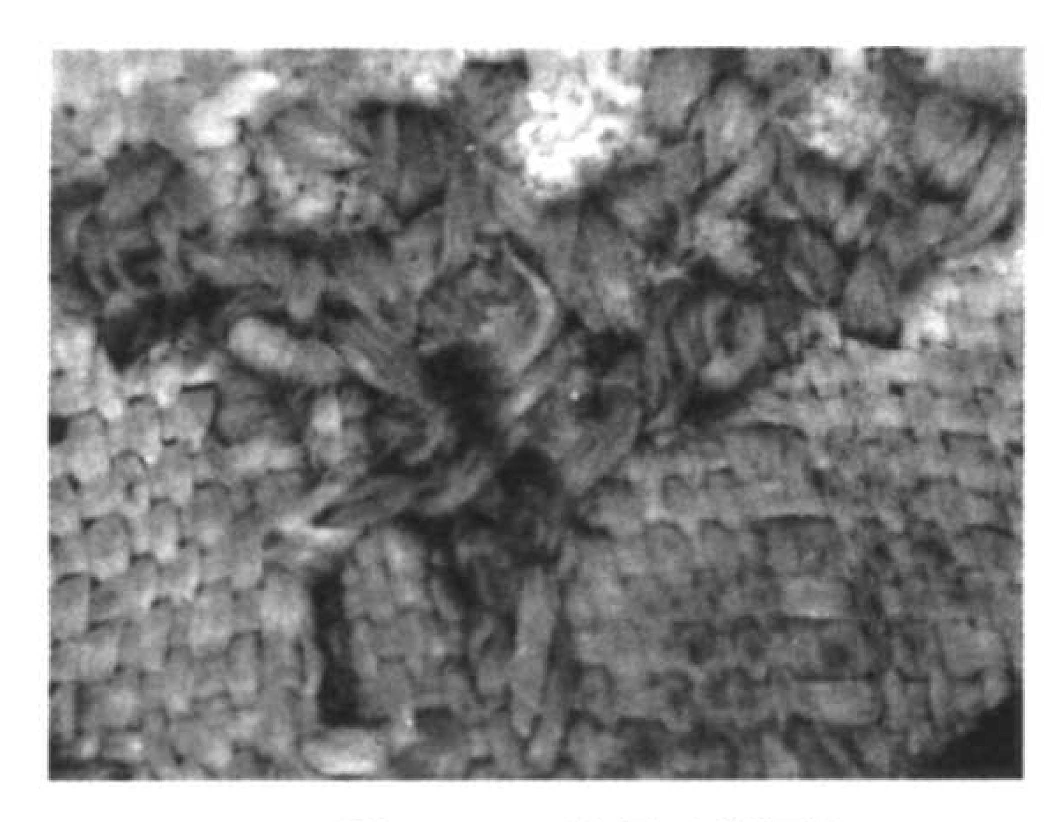
### ●环编针

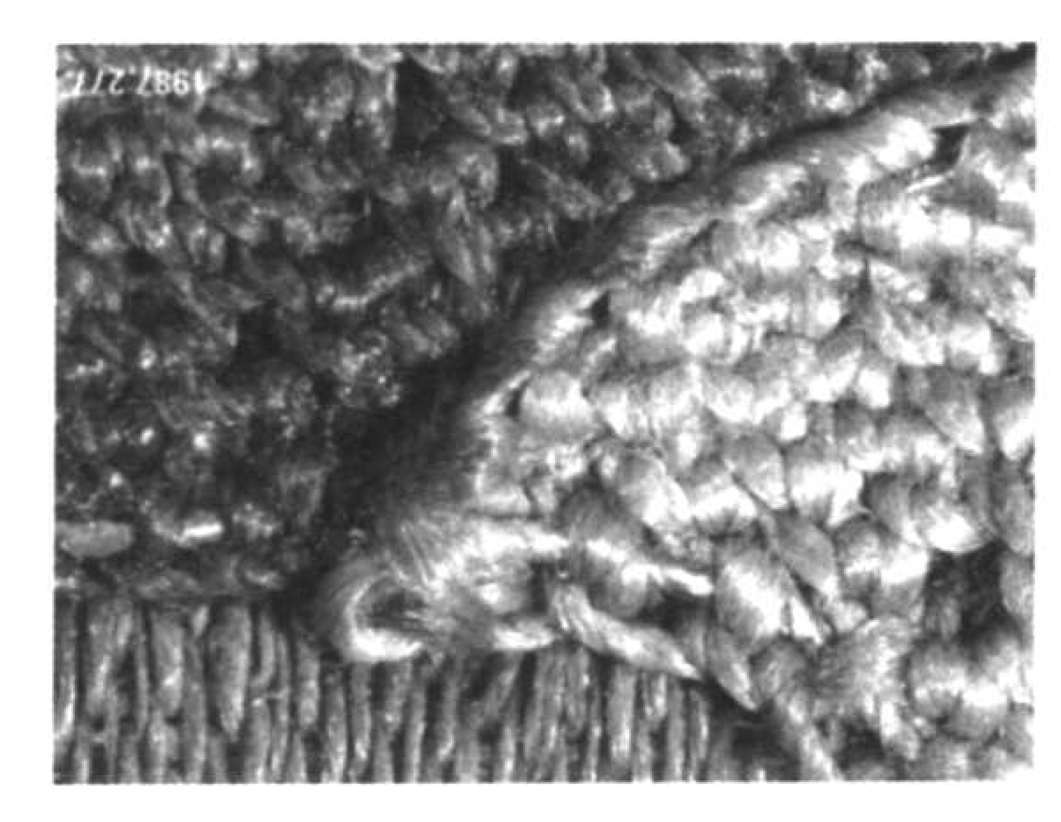
环编针是将相邻两组绣线以环针的形式相互勾编，形成面的效果。

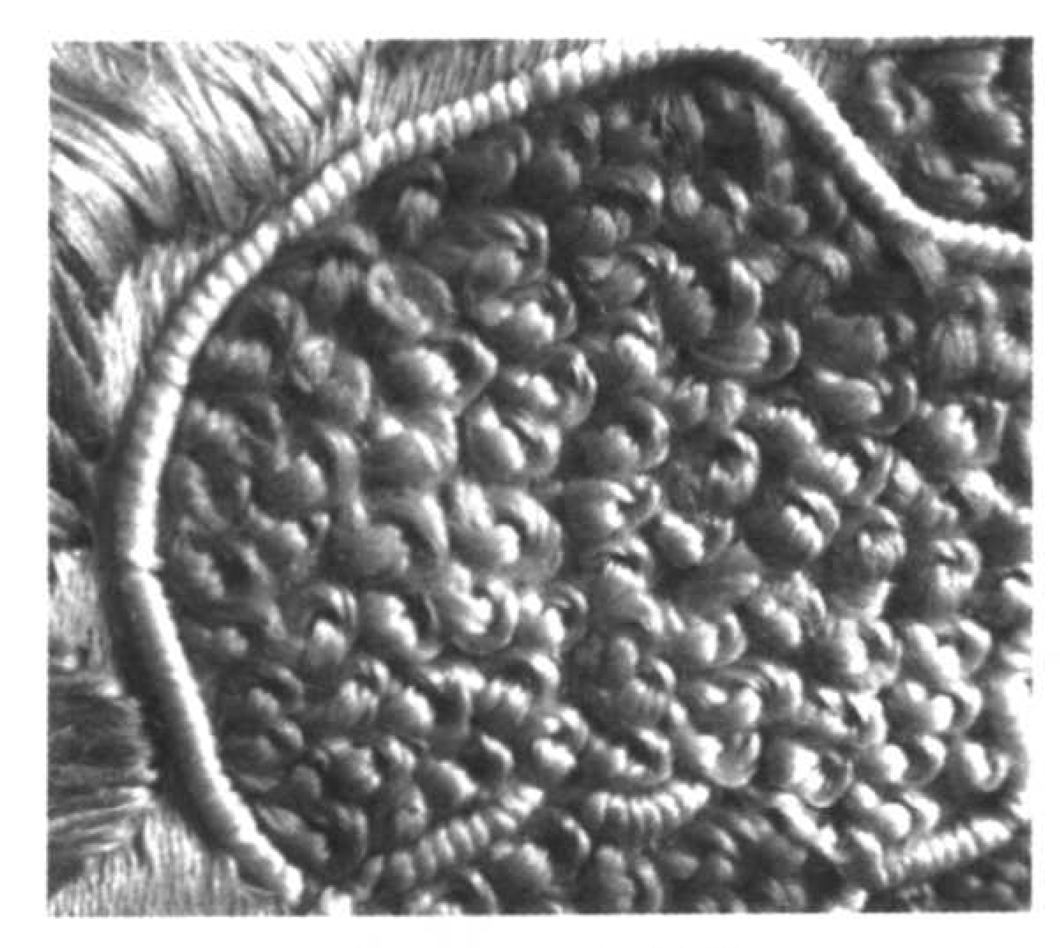
第一类环编针较为简单，只是将一批宽松的直针线勾过来钉于织物之上，以固定曲线。这种针法也可称为勾针，亦可形成各种类似几何纹锦的图案，如龟背纹、三角网、四角网等等，出现在元明之际，常用于表现刺绣人物中的衣服图案。

少数勾针亦用于鸟蝶翎毛的表现，一组短齐针把一根勾边的底线勾成弧形，这种针法在苏绣中称为施毛针，我们不妨称其为羽针，其形状正如半边的羽毛。

大多数环编针是通过相邻绣线相绕而形成网纹效果，故而也有网绣的外观效


图 4-7　边饰环编针


图 4-8　环编针


图 4-9　打籽针

果。环编绣的种类很多，变化也很丰富。早期的环编绣是将绣线先在织物的一侧固定，然后一批批环编展开，从头至尾只有边上才有针脚，中间的刺绣层与织物是分离的。由于这类编织物最后形成绦的形式，因此可称为单环绦或重环绦，这类绦在战国楚墓中就已发现。

元代前后又较多地出现一种环编针。这种针法是先在织物边上钉上一批针脚，然后第二批依次环绕在第一批针脚上，每三批再环绕在第二批上。这种针法在元代只是采用一种色彩的绣线，用作边饰（图 4-7、彩版五：g）。但到明代就用变化的彩色丝线，绣出平面，在平面上通过镂空的形式产生图案（图 4-8）。由于绣面中间与织物不相连，因此，绣工又在其中填入金箔等，使得刺绣空隙处金光闪闪。这种绣法在江苏常州王洛家族墓及江西南城明墓中有出土，说明其流行期为明代晚期。

●打籽针

打籽针又叫结子针，它利用丝线本身打结形成变化再绣在织物上。

打籽针最早见于蒙古诺乌拉汉墓出土绣品上，在宋元时期得到了广泛的应用，其中不少用作动物眼睛和花蕊，也有遍地用打籽针绣成的平面图案（图 4-9、彩版五：f）。

打结的方法无穷无尽，因此，打籽针的针法也是变化莫测。从具体的情况看，有圆子结，是最简单的结；有环子结，是较圆子结多绕几圈的结；有松子结，根部打结，上面露出一个松圈；有穗子结，在结的外面突出一个尾部，如穗子状。如此等等。据现在的打结高手云，打结方法多达二十多种。打结还能通过一针中结的多少和位置、针脚的长短来进行变化。

## 4　经纬绣法

●经纬绣法与经纬绣

经纬绣是自由绣中的一个特例，即各针法的走向严格按照织物的经纬组织结构、逐次起针落针形成的绣品。其作品具有一种织花的效果，故又称仿织绣法，一般要在孔眼较大的纱地上绣。

自由绣中的许多针法都能用于经纬绣，尤其是垂直或水平运行的接针、回针、断针、齐针、搀针、套针、抢针、簇针、编针等，结针和绕针、勾针等也能作为辅助针使用。但事实上由于经纬绣的品种较少，使用得远不如自由绣多，故而在针法上也没有那样细致的分类。只是将长针脚的齐针经纬绣称作纳绣，其中又可根据留纱地与否分为纳锦和纳纱；将短针脚的齐针经纬绣称为串绣；将在经纬交织点处用绣线斜绕，形成显花点，称为点绣；将经纬交织点用绣线作十字针，则称为挑绣，俗称挑花。

## ●串绣

串绣是目前所知发现最早的经纬绣法。由于其效果接近纺织，故而人们有时也将它当作是一种手工编织物。

这类串绣在湖北江陵马山楚墓中已有发现，即所谓的纬花起花绦B型组织，正是串绣的一个实例。只是我们现在很难知道它是先织成织物再作刺绣，还是织一梭绣一针，一般来说，前者应为绣，后者也可称织，但其结构是一致的。这类结构在陕西咸阳秦代宫殿遗址中也有发现。对比后世串绣结构，或可称其为“二丝串”或“四丝串”，实际上是“四丝串”，但正面看却有“二丝串”的效果。

串绣在汉唐时罕见使用，但到明清时却又见盛行，连皇室用品也有用此法绣成者。故宫所藏乾隆单朝袍中有一件除龙纹和团寿字用平金绣法外，其他绣法均用“二丝串”绣成。在民间，更有以“一丝串”绣法绣的实例。

## ●纳绣与纳锦

纳绣又称戳纱绣、穿纱绣，其实也应该包括串绣。如果纳绣将所用的绣地绣满，不露纱地，则织物具有织锦效果，因此可称纳锦。如果纳绣留有较多的纱地，显露出来有点类似妆花纱，故称纳纱（图4-10、彩版五：e）。

串绣的实例也可作为纳绣的源头，但较长针脚的纳绣始自宋元。这种绣品往往被误为妆花纱。但纳纱与妆花纱的结构区别是纳纱的绣花没有间丝点，而妆花纱的纬浮长则一定要有间丝点固结，其他就相仿了。宋元袖口衣襟的刺绣中有不少这类实例。

纳绣是北方流行的刺绣，在明定陵、清故宫中均有大量实例。

## ●点绣与挑绣

点绣又称打点绣，挑绣俗称挑花，广泛流行于清代民间。

这两种绣法都是在织物经纬线的交叉点上显示色彩，再用这一点点的色彩聚而为纹的方法进行绣花的方法。根据具体的情况，针法上又可有些区别，主要是挑绣的十字有连续交叉和分批交叉之别（图4-11）。

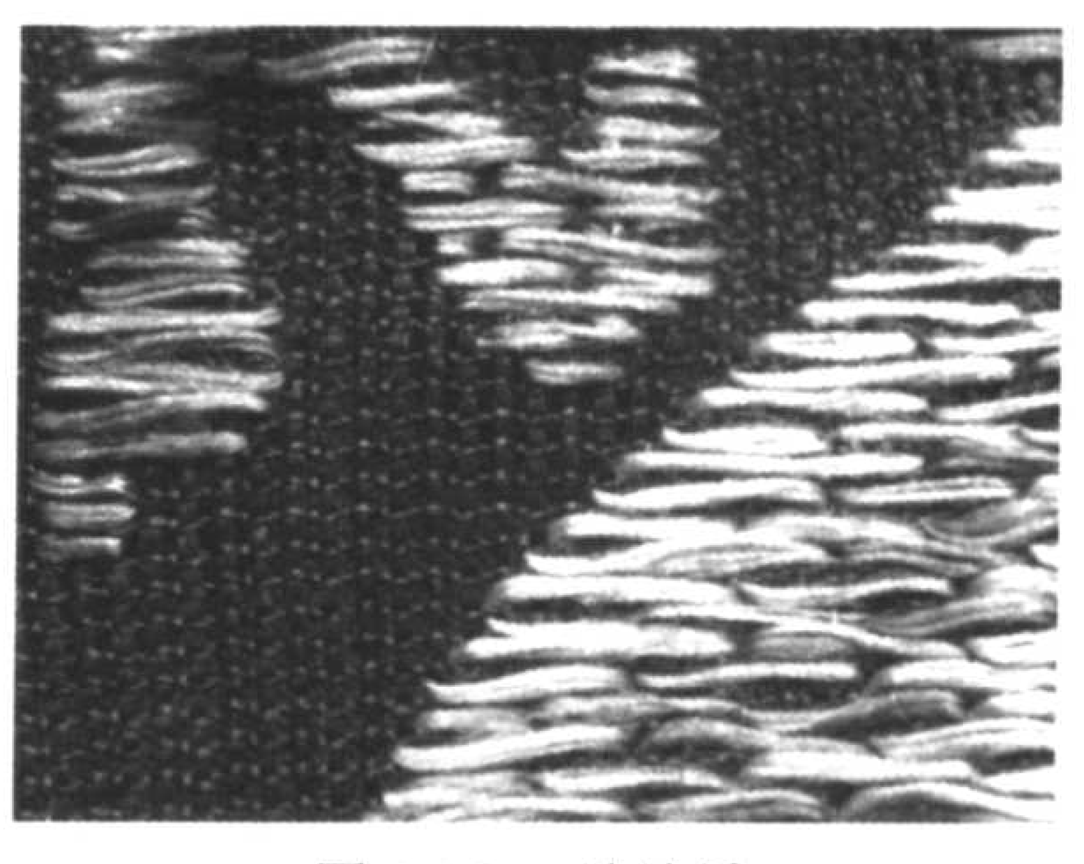


图4-10 纳纱绣

# 5 钉线钉物绣法

## ●钉线绣

钉物绣的针法相当简单，只是上下穿绕而已，有点类似于环针中的缠绕针。它的主要变化在于钉物之物的质料和钉物之线的色彩。

钉物绣中最常见的是钉线绣。钉线绣的源头似乎很远，在湖北江陵望山一号墓中出土了一件石字纹锦绣，据说就是使用了钉线绣的技法（也有人认为是用挂经织法）。钉线绣自

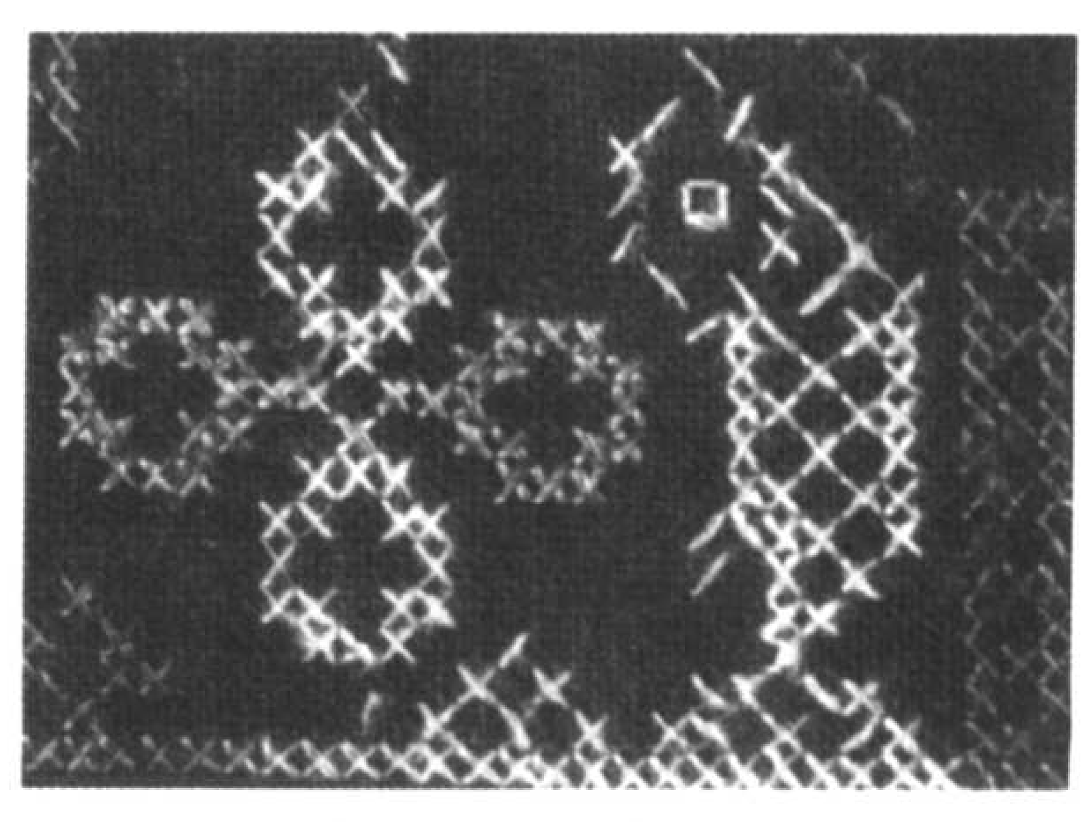


图4-11 十字挑花

唐宋后开始流行，但主要用作图案勾边和某些须蔓类线状纹样。金元时期有将绢捻成线状而平钉者，一般是直接印于服饰之上，如袍之腰部，作特殊的装饰。

根据钉线的盘曲形状，可以将钉线分成几类，或作直线，或作曲线，或作盘线，或作交叉的线。钉线绣中有一种使用特殊线的情况，有用多种颜色的多股线，有用马鬃或细铜丝作芯外缠丝线的包梗线，有用一松一紧两根加捻丝线合股的龙抱柱线，再以同色细线钉绣，这类钉线绣称为缉线绣。

在钉线绣中，北方民间还有一种拉锁子绣，亦是一种钉线绣法，即将丝线弯曲排列，再施钉针。在沈寿《雪宧绣谱》中称为绕针（图4-12、彩版五：d）。

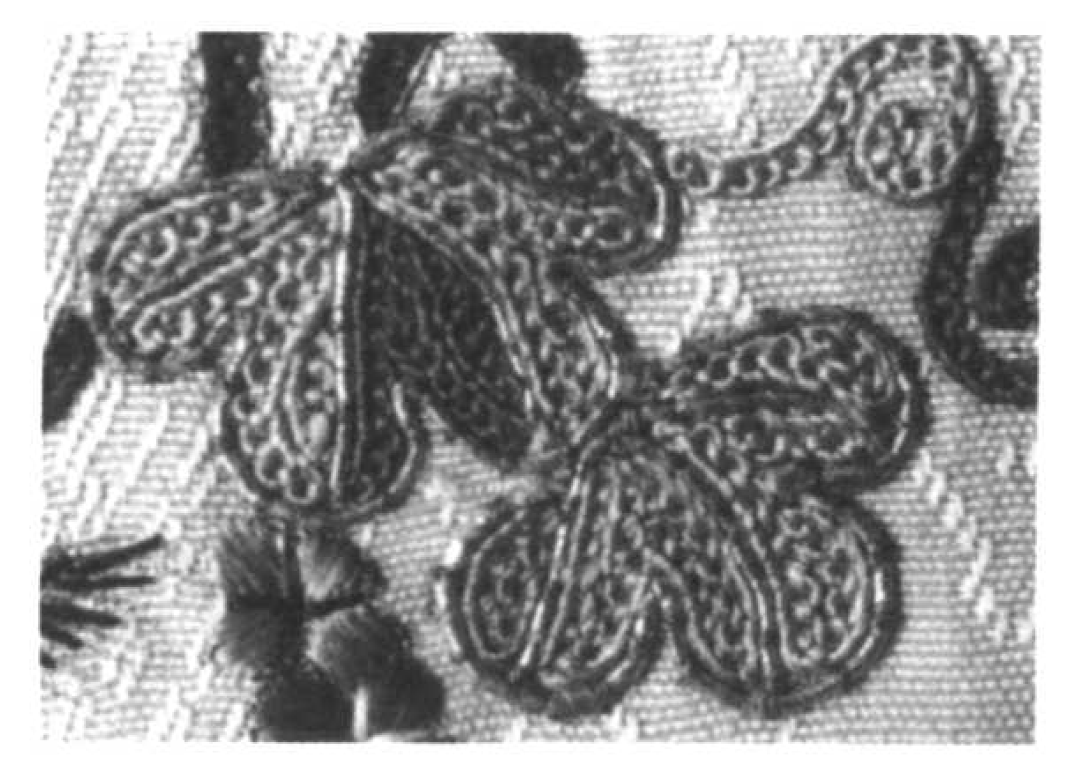


图4-12　拉锁子绣

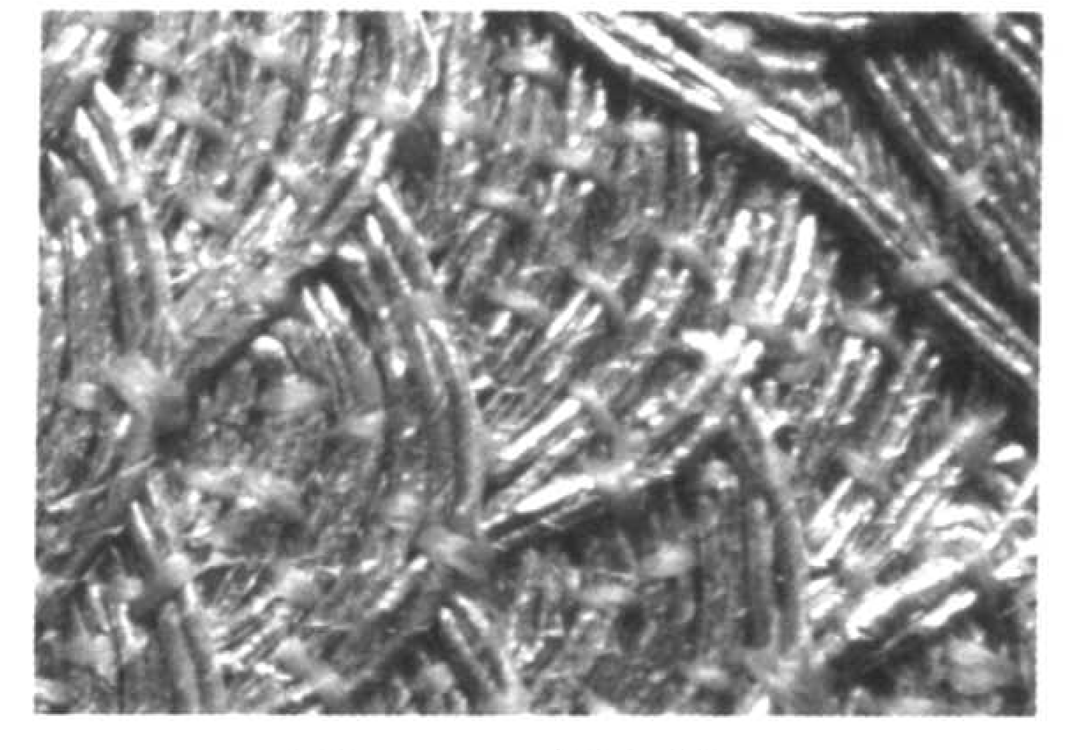


图4-13　钉金绣

●钉金绣

钉线绣若采用金线来取代钉线，则成为钉金绣。钉金绣的最早实例出自陕西扶风法门寺的唐代地宫中，当时可能称为蹙金绣或盘金绣。事实上，要明确区分蹙金、盘金、钉金等名非常困难。我们只能是人为地规定，以金线为主作图案的刺绣称为钉金绣，以盘金块面为主呈现图案的可称为蹙金绣。从实物来看，当时钉金绣多以捻金线为主，但也有片金者。这类刺绣在辽金时期依然十分流行（图4-13）。

与此同时，银线亦被用作钉的材料。钉银绣的实例在法门寺唐代地宫和法库叶茂台辽墓中均有实例发现，但其应用较金为少。

钉线绣的效果使所钉之线不须在织物上穿来穿去，减少了损伤，同时也使钉线最大可能地展示在人们眼中，因此特别适宜于金、银等高贵易碎材料制成的线。

●压金彩绣

在纹样的轮廓上用钉金绣，而轮廓内又是用平针，称为压金彩绣（彩版五：c)。其名见于辽代史料，契丹贺宋朝生日礼物清单中就有“红罗匣金线绣方鞯二具”一条，这里的“匣”应是“压”的另一种写法。到金代，这种绣法也为金人所用，当时史料中有“金线压”和“金条压绣”等说法，指的都是这类绣法。

在唐末辽初时，这种刺绣方法非常受欢迎。陕西扶风法门寺地宫中就发现了许多彩绣外加钉金线轮廓的绣品。在辽墓尤其是在耶律羽之墓中也有大批类似的刺绣品，像罗地压金彩绣团窠飞鹰啄鹿和刺绣花卉对鸳鸯等，捻金线和捻银线或单或双地都被用于这些平绣的轮廓（图4-14）。

●穿珠绣

将颗粒状物钉在织物上也是一种绣法，通常钉的是宝石、珍珠、珊瑚珠、琉璃珠之类，故称钉珠绣，又叫穿珠绣。

最早的穿珠绣在汉代前后已经出现，在英国收藏的一件汉式风格的云气虎纹绣

上大面积采用的是锁绣，但局部钉以小块的黄金。金块为一各长约1～2mm的立方体，中间穿孔，用线钉绣（彩版五：b）。法门寺地宫出土的蹙金绣夹半臂和蹙金绣坐垫，用钉金法绣出了折枝花和莲花，但其花蕊却都采用了钉珠绣，以表现花蕊颗粒的立体感和光泽。到清代的钉珠绣也有用以包边等。

钉珠绣的绣法有两种：一种是串钉法，即先把一串珠子穿在绣线上，按图案排在织物上，然后隔一颗、钉一针，就象普通的钉线绣一样；另一种是颗钉法，即穿一颗，钉一颗。前者宜于包边，后者宜于作花蕊。

图4-14　压金彩绣

●堆绫绣

堆绫绣又称剪彩绣，贴绫绣或贴绢绣，是将一个平面钉于织物之上，然后用绣线钉牢的绣法（图4-15）。

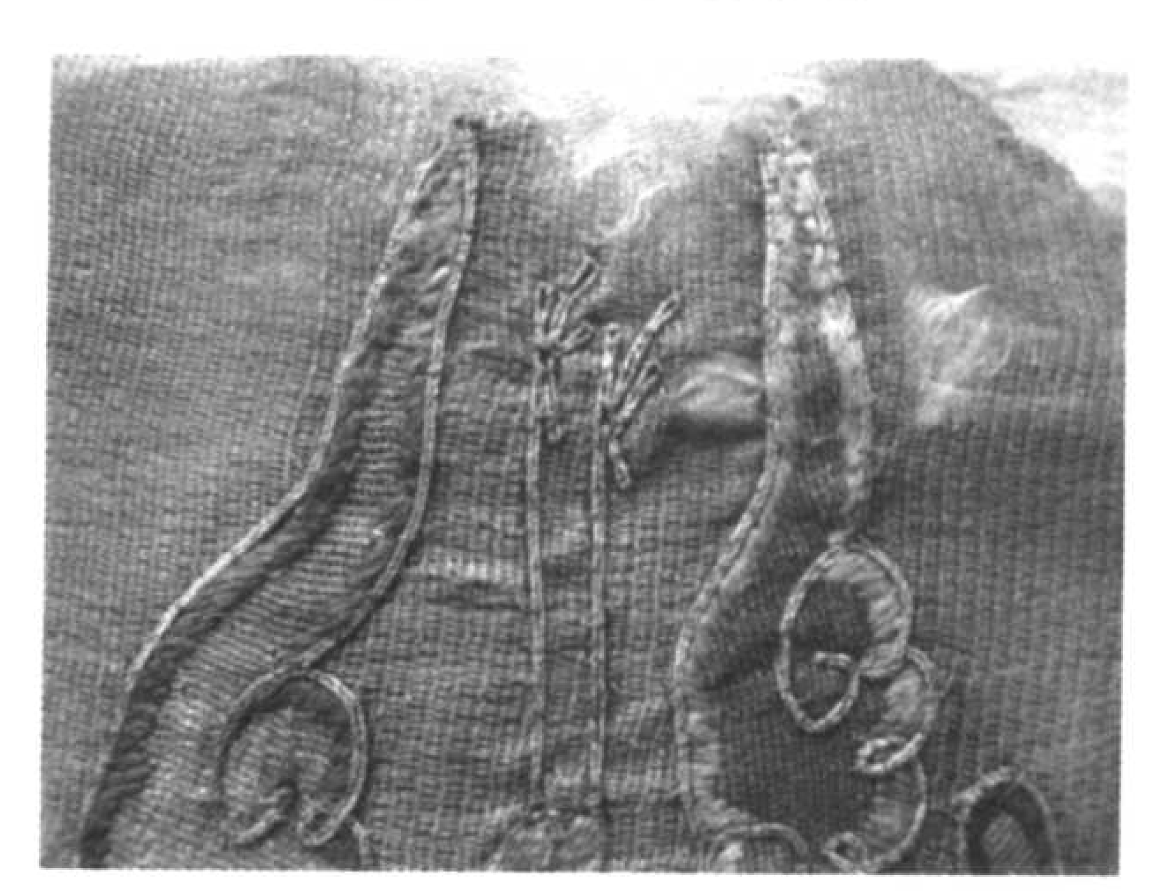


图4-15　剪彩绣

堆绫贴绢应在唐代已经产生，但实物似乎以南宋出土为最早。江苏金坛南宋周瑀墓和福建福州南宋黄升墓中均出土有此类实物，在北京故宫和承德避暑山庄中也有御用的堆绫绣品。特别要指出的这种绣法在藏传佛教文化艺术中应用极广，明清时期的大量唐卡上都采用了这类绣法，其优点是：省力省料，可以选用现存的织物，选用较好的色彩来表现，尤其是当题材多为人物时，直接裁用织物钉上比绣出织物的花纹要省力许多倍。另一个优点是堆绫绣时还较容易垫高，形成高绣的立体效果，这较叠针绣要省力许多了。

## 6　组合针法与绣品

●组合针法

刺绣针法的多变不仅在于其衍生针法的多变，转弯抹角之处，信手拈来，即成变化，而且更在于其组合针法的变化。

除早期的锁绣外，历代绣品中很少有单独一种针法完成一件刺绣作品的。如直针针法刚开始流行起来的唐代，法门寺所出捧真身菩萨绣袱残件中已有抢针、齐针、搀针、接针、钉线、刻钉等几种针法一起应用的情况。后世的刺绣，几乎每件都有十种左右的针法。

我们在前面对各种针法作了较粗的分类，其中衍生针法有22种之多，若再加上纳绣、点绣、挑绣、钉线（金）、钉珠、堆绫六种绣法，则共有28种绣法。任意取两种针法或绣法进行组合刺绣，就会产生648种针法；若是考虑所有组合的可能则会达到近3亿种组合，确实无法胜数。

此外还有一种组合是绣料正面与反面的刺绣组合，这就是两面绣，又称双面绣。双面绣的双面可以采用相同的针法，也可以采用不同的绣法，于是又产生了更多种类的组合，但这在古代并不多见（见针法一览表）。

## 针法一览表

| 分类 | 名称 | 图示 | 沈寿用名 | 陈娟娟用名 | 苏绣 | 粤绣 | 蜀绣 | 湘绣 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 接针 | 劈针 | | | | 接针 | 续针 | 藏针 | |
| | 逼针 | | 秘针 | 秘针 | 滚针 | | | 秘针 |
| | 回针 | | 刺针<br>接针 | 接针<br>刺针 | 切针<br>刺针 | 珠针 | | 点针 |
| | 纽针 | | | | | | | |
| | 跑针 | | | | | | | |
| 排针 | 齐针 | | 齐针<br>平针<br>铺针 | 齐针<br>（直缠<br>横缠<br>斜缠） | 平针<br>缠针 | | 直针 | |
| | 搀针 | 长短针<br>上下针 | 羼针 | 擞和针<br>掺针 | 长短针<br>擞和针 | | | |
| | 旋针 | 旋针<br>射针 | | 旋针 | | 捆针 | | 游针 |
| | 理针 | | | | | | | |
| 间针 | 刻针 | | | | | | | |
| | 抢针 | 正抢<br>反抢 | 抢针 | 戗针<br>（正戗<br>反戗） | | 咬针 | 扣针 | |
| | 套针 | 单套<br>双套 | 套针<br>单套<br>双套 | 套针<br>（平套<br>散套<br>集套） | | | | |
| 交针 | 乱针 | 虚实针<br>大乱针 | 虚实针 | 虚实针 | | | | |

| 分类 | 名称 | 图　示 | 沈寿用名 | 陈娟娟用名 | 苏绣 | 粤绣 | 蜀绣 | 湘绣 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 交针 | 叠针 | 扎针<br>盖针<br>扣针 | 扎针<br>肉入针 | 扎针 | | | | |
| | 编针 | | | 网绣 | | | | |
| | 施针 | | 施针 | 施针<br>施毛针 | | | | |
| 环针 | 锁针 | 开口锁针<br>闭口锁针<br>重锁针 | | 锁绣 | | | | |
| | 环编针 | 边饰环编针<br>普通环编针 | | | | | | |
| | 打籽针 | 打籽针 | 打子针 | 打籽绣 | | | | |
| 经纬绣 | 串绣针 | | | 一丝串<br>二丝串<br>四丝串 | | | | |
| | 绣 | 纳纱　纳锦 | | 戳纱绣 | | | | |
| | 点绣 | 打点绣　十字挑花 | | | | | | |
| 钉针 | 钉线绣 | | 钉线绣<br>辑线绣 | | | | | |
| | 钉金绣 | | | 平金绣 | | | | |
| | 拉锁子 | | 拉锁子<br>绕针 | 拉锁子 | | | | |
| | 穿珠绣 | | | 辑珠绣 | | | | |
| | 堆绫绣 | 贴绢绣 | | 贴绣 | | | | |

## ●绣品之名

当然，在对于绣品的命名中，我们不可能例举所有的针法或绣法，只能以其主要的针法或特征绣法来作为刺绣的品种名称。

在以前的分析报告中，或是文献史料中，所见的刺绣品名用得不多，其中只有锁针为主的刺绣可名之为锁绣，结针为主者名为打籽绣，网针为主者名为网绣，这是三种用针法命名绣品的情况。另外就是以绣法命名的钉线绣、蹙金绣、堆绫绣、穿珠绣、戳纱绣（纳纱、纳锦）、挑花、点绣、双面绣等，而对于占了绝大比重的直针绣和组合针法，一般就只能名之为绣而已。我们现在对于绣品的命名，暂时也无法越过这些习惯的命名法。

命名还经常遇到纹样和绣料需要同时交待的情况，此时一般采用下列模式：

织物名＋纹样名＋绣品名

例如：红罗地云纹蹙金绣、对鸟绮地乘云绣，若绣料为绢纱或纱，或刺绣为欣赏作品，则可省略织物名，如三羊开泰绣。绣品后还可根据需要加上绣品的用途名。

## ●画绣

除以上根据针法和绣法命名的绣品名称之外，还有一种特殊的品种为画绣，即结合了绘画与刺绣的作品。其中又可分为三种。

一为染绣，似自元代始有。在绣成的轮廓中，以画代绣，如脸部染晕，勾描眉目等，是一种画绣结合的工艺。

二为借色绣，先将某处要绣之地染色，然后施绣，这样省去一批绣针，如要黑白相间，则染黑绣白，并能产生特殊的效果。

三为补画绣，以绣为主，补以画。明末顾绣中用此法甚多，如花鸟动物绣，背景补以画，再如人物仕女，则衣饰为绣，其余皆画。

画绣较多地出现在明清时期，也是刺绣泛滥的时期，此时许多刺绣表现的题材往往是名家书画。那么，画绣的结合出现也就不奇怪了。

## ●顾绣

顾绣起源于明代嘉靖年间，因形成于当时上海名士顾名世的家中而得名，又称露香园绣，其起始为闺阁绣（画绣中不以盈利为目的，纯粹为欣赏而绣，属大家闺秀所为）。据说顾绣针法得之内院，“其擘丝细过于发，而针如毫，配色则亦有秘传，故能点染成文，不特翎毛花卉，巧夺天工，而山水人物无不逼肖活现。”

顾名世孙媳韩希孟是顾绣的代表人物，她精通书画，所绣内容或仿自宋元名迹，或受松江画派影响，人物、山水、草虫等无不精妙传神，为世人所珍，时称“韩媛绣”。其主要的传世作品有《宋元名迹册》、《花卉虫鱼册》等。

顾名世后，家道中落，顾家不得不依靠女眷的刺绣维持生计，其绣品“价亦最贵，尺幅之素，精者值银几两，全幅高大者，不啻数金”。到了清中后期，由于利之所趋，顾绣逐渐丧失闺阁绣本色，蜕变为应时之商品绣。所以，清代以

后，顾绣成为江南丝绣的代称，专造各种刺绣品的工业商行被称作顾绣行，而非专指顾家女眷所绣之品了。

## ●发绣及其他

丝绸刺绣中除丝线、金、银线等之外，还有使用头发、动物羽毛进行刺绣的情况。

用头发绣者为发绣，明代已有。辽宁博物馆藏顾氏七襄楼发绣人物图就是一件珍贵的发绣作品。其他作品中也有局部使用发丝来绣人物头发鬓毛之类的，质感更强。

孔雀羽也是刺绣中的高档材料，明代已将它用于织物刺绣，清朝亦有此类生产，实物至今存于故宫。

还有用得更实在的，绣什么就用什么，南京博物院所藏明代观音绣像，下面的蒲团就是用窗席草编绣而成的，视之犹如真物。这类方法基本上是明清之际开始流行起来的。

## ●地方性名绣

明清之际，具有浓厚地方特色的苏绣、粤绣、湘绣和蜀绣先后形成，被称为中国四大名绣，它们各具风格，沿传至今。

苏绣：苏州地区的代表性刺绣，特点是图案秀丽，针法灵活，绣工精致。其技巧表现为“平、光、齐、匀、和、顺、细、密”八个字。

粤绣：广东地区的代表性刺绣，特点是用线种类繁多，配色对比强烈，构图繁密热闹。

湘绣：湖南地区的代表性刺绣。擅长以丝绒线绣花，绣件绒面具有真实感，常以中国画为蓝本，色彩丰富鲜艳，风格豪放，传统题材有狮、虎和松鼠等。

蜀绣：以四川成都为中心的代表性刺绣。蜀绣的特点是以套针为主，分色清楚，针法多达百余种，绣品色彩鲜艳，富有立体感。

# 第五章 商律周韵

## 1 殷商西周的织绣图案

### ●出土丝织图案实例

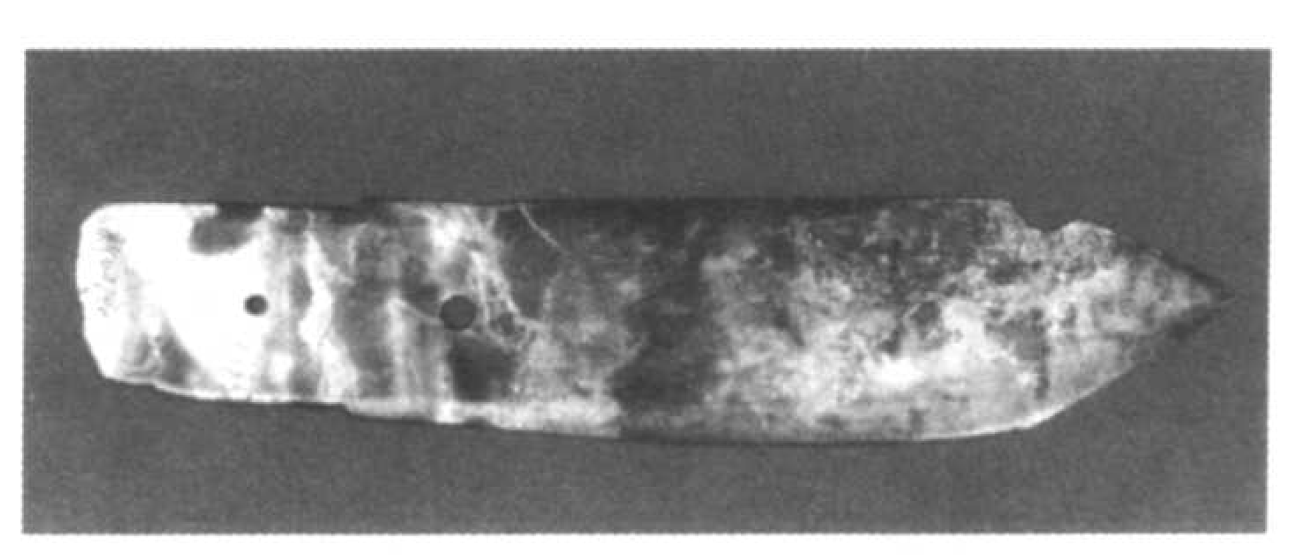
在正式的机织图案出现之前，广泛的编织和挑织已经历了相当长的一段时间。浙江萧山跨湖桥遗址、河姆渡文化遗址、仰韶文化半坡遗址出土的竹苇编制品以及良渚文化草鞋山遗址出土的葛编织物等均有一些简单的几何图案，就证明了这一点。而正式的丝绸织花图案发现于殷商时期，它们大多是被称之为云雷纹的几何图案，其组织属于商式组织，被后世称为绫或绮。实例主要来自铜玉器的丝绸印痕和当时描绘人像的其他工艺制品。

回文：瑞典西尔凡女士曾在安阳殷墟出土的青铜钺上发现了附着的丝织品痕迹，图案为回纹[1]（图5-1），这在故宫所藏殷代玉器和殷墟所出玉石人像服饰图案上也有相似发现，主要是含有完全封闭的正方形。





图5-1 商代青铜钺上的回纹



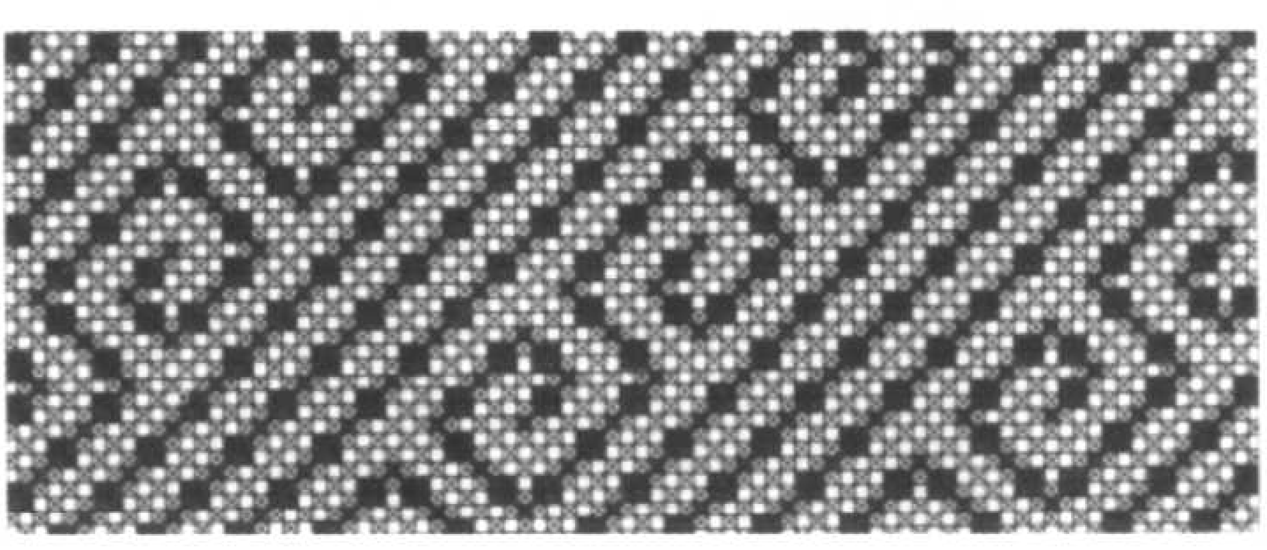


图5-2 玉戈上的S形雷纹

S形雷纹：故宫博物院所藏殷代玉戈上有S形雷纹丝织物印痕（图5-2），河南安阳殷墟妇好墓则出土了一件带有与回文、S形雷纹相似图案织物痕迹的青铜偶方彝。[2]但这种S形雷纹有可能只是一个大几何纹如勾连雷纹中的其中一个局部，安阳侯家庄殷墟出土玉石人像服饰图案中有勾连雷纹的形象，推测也是当时暗花

[1] Sylwan, V, Silk from the Yin Dynasty, *BMFEA*, No.9, 1937.

[2] 中国社科院考古所：《殷墟妇好墓》，文物出版社1980年。

丝织物的纹样。

山形纹：在殷墟所出玉石人像帽饰上还出现了山形纹图案，两条一组，很可能就是后来所称的冰纹。

以上几种织花图案一般均以形状结构与之相类的早期文字形状来命名，如回、雷（S 形）、冰（仌形）等。它们虽是一些简单的几何纹样，但也有着自己的特点。

纹样结构的节奏感：当时的图案循环一般均很小，结构交错或起伏，均能明显地体现其单调的节奏，尽管单调，但仍有一种机械美。

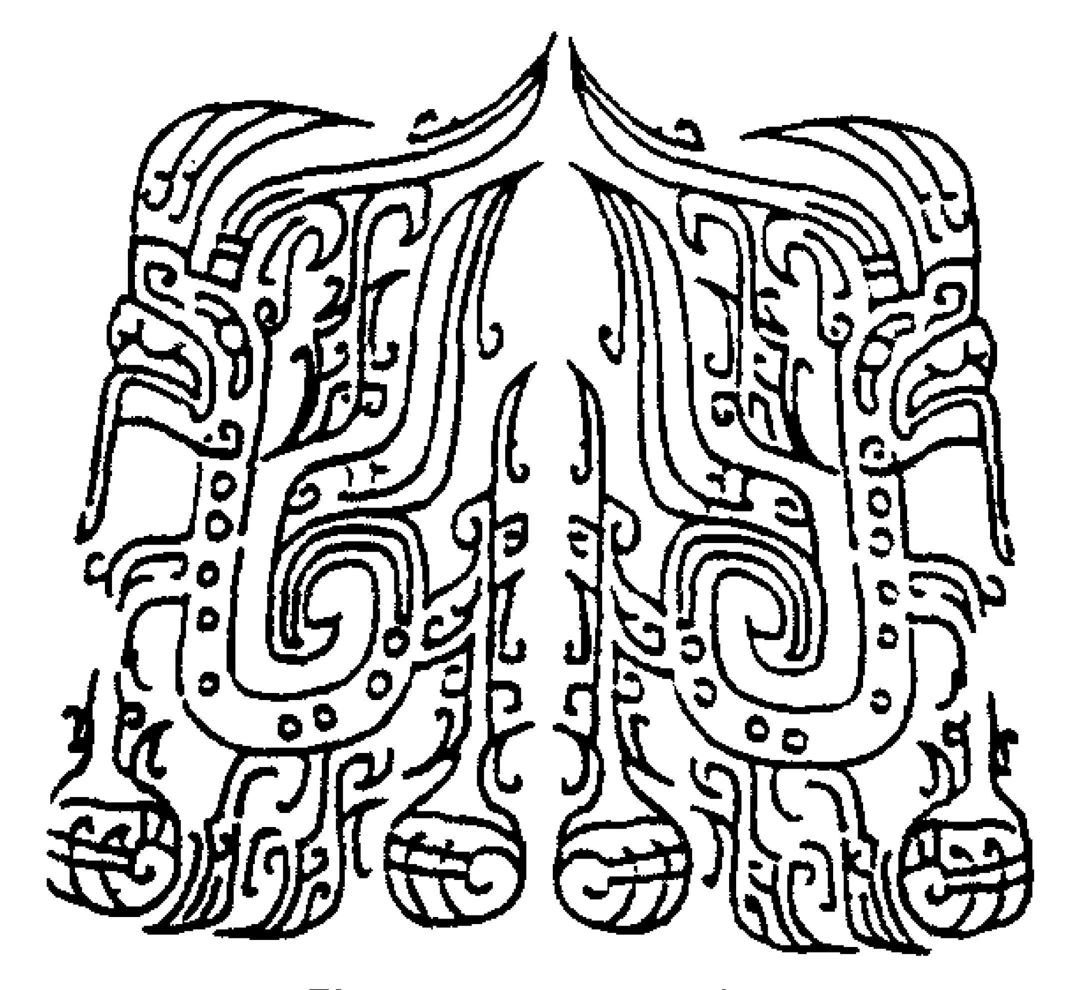
结构线条的均匀性：早期丝织图案由线条构成，这些线条粗细均匀、间距相等。因此，尽管结构本身具有节奏感，但其总体效果却是浑然一体，十分稳定。

线条斜向的正交律：所有线条的斜向均由经纬密度的两条对角线决定，因此，线条之间的关系不是平行就是垂直，即所谓的正交关系。

由以上结构特点形成的早期织花图案风格，或可归纳成：简朴而又细致，稳定又具韵味。

## ●绣绘图案

殷商时期除极残的刺绣印痕可见于商代青铜器上外，均无绣绘实物出土。但殷墟出土的玉石人像以及四川三星堆所出青铜立人的服饰都明显地反映了当时的织物刺绣或彩绘图案（图5-3）。它们大多以动物作主题纹样，如其衣服的胸前处常绣有饕餮纹，其袖部和背部多为蛇纹和目纹等，[1]与当时殷商青铜礼器上的图案风格基本一致，体现了一种怪诞的美。


图 5-3　三星堆青铜立人胸前的对龙纹

此外，陕西宝鸡西周时期茹家庄中也出土了带有明显刺绣印痕的泥块，从其局部看，可以肯定为一些动物纹样及一些装饰性的边饰。而且，织物上还施以朱砂和石黄的颜料，是按照刺绣勾出的线条局部绘制的。[2]

## ●绣绘图案之源

对自然界动物形态的模拟是艺术起源的重要途径。在新石器时代几何纹彩陶艺术出现之前的原始造型艺术产生和发展可分成四个阶段：第一阶段是人类审美意识形成时期，产生了以“手形”为代表的最初审美意图。第二阶段是艺术起源的演变阶段，出现了对动物轮廓的描绘。第三阶段是对动物形象的立体写实化，距今3万5千年到1万1千年之间。第四阶段出现了变化的人物、动物和抽象的形象符合，距今1万年前后。这一阶段的造型艺术带有极为明显的宗教性和图腾风格，流行于古代民族的文身习俗也应该盛行于这一阶段。

服饰图案师法文身，亦当以动物为主题纹样。中国的刺绣、埃及的缂织、印度的蜡染，均因为不受技术上的限制，而在早期图案中体现出这一规律的普遍性，即采用

[1] 沈从文：《中国历代服饰研究》，商务印书馆香港分社 1980 年。

[2] 黄能馥：《中国美术全集・印染织绣（上）》，文物出版社 1986 年。

的均为动物或人物题材的图案，这在整个艺术发展史上的所处阶段应与第四阶段相当。殷商时期所出玉石人像上的刺绣图案是被神化的饕餮和蛇纹等，也正反映了这一点。

## ●丝织图案之源

丝织图案与绣绘不同，它是一种与技术关系十分密切的工艺。因此，其图案的形成在很大程度上受到了技术水平的限制，在当时无法织出动物图案。然而，也正是因为技术的关系，才形成了早期图案的特有风格。

在艺术起源的诸问题中，以几何纹样的起源最难澄清。有关这一问题，约有三种主要的观点在相互争论。一是天赋起源说，认为几何形图案是因为人类对它有着天然的爱好和天赋的感觉才形成的。二是模拟自然说，认为最初几何形的出现仅是对客观自然的一种简化模写。三是模拟编织说，它是在织造技术上的发现和重演。然而，目前人们的观点显然更趋近于后两种的统一，即对自然界（以动物为主）的模拟（包括自然生物和由此而来的图腾）和对编织工艺效果的模拟是两个并行的源头。前一论点已在最近的考古研究中得到进一步证实，如网形源于鱼纹、涡纹源于鸟纹、山形纹源于蛙纹、S 形源于蛇纹等，后一论点也在民族学和考古学中逐步得到证实。

尽管大多数早期的编织实物由于保存条件较差而无法留到今日，但属于新石器前期的裴李岗－磁山文化遗址和河姆渡遗址等均有精制的编织遗迹发现。可以推测，编织技术的出现应该更早一些，它确实领先于几何图案大盛的彩陶艺术期。

编织实物很早就出现了平纹和2/2人字形斜纹两种组织。由于竹编物和绳编物的经纬材料均极粗，因此，这对几何图案的出现和兴起到了很大的作用，彩陶图案中有不少的几何图案都带有明显的编织物风格就证明了这一点。

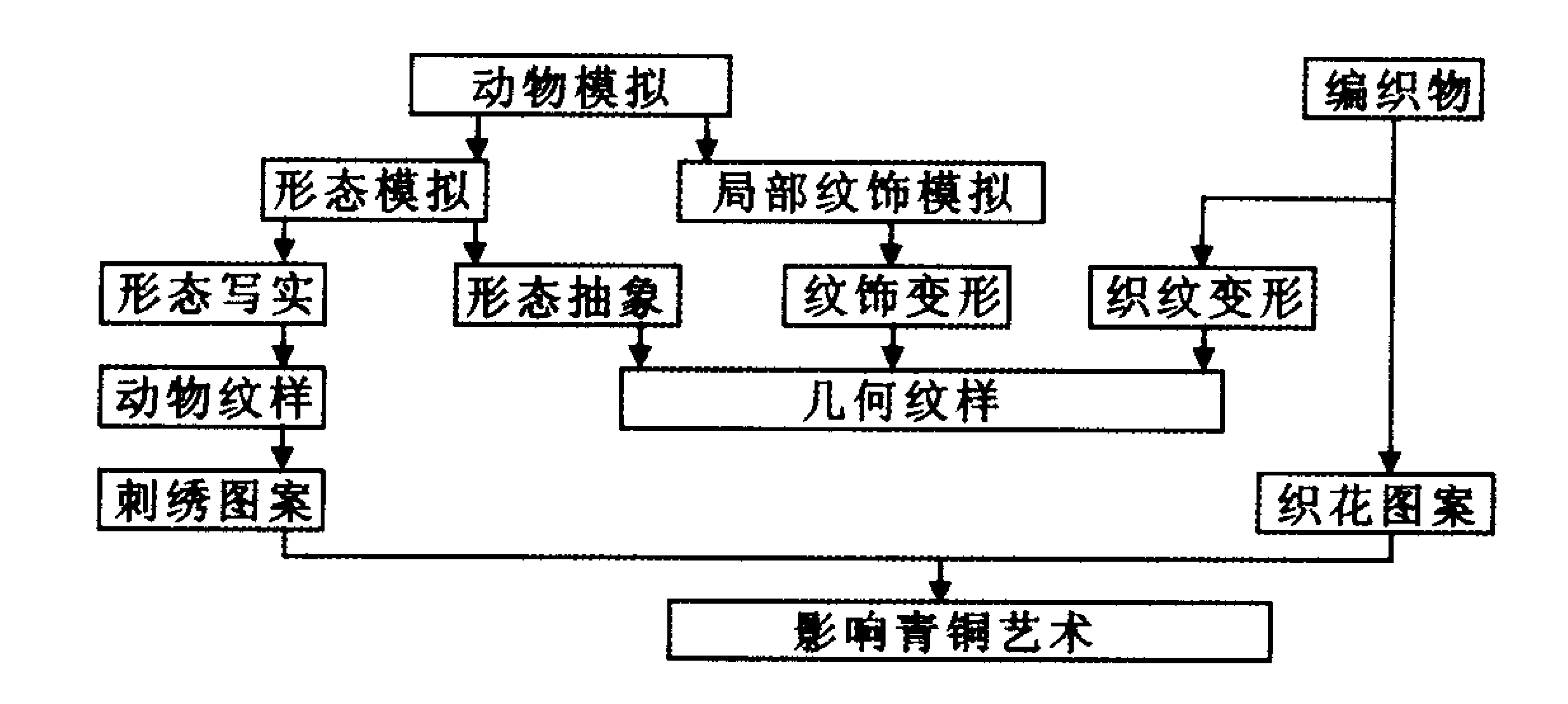
然而，真正的机织几何图案出现在殷商时期或以前，它的出现应该受到来自两个方面的影响。一方面是纺织技术本身的发展规律。为了使较为精细的纺织品达到类似编织物那种相对明显的纹样效果，古人采用了不少的方法来达到这一目的。在中国原始腰机上是用地综和花综的配合得到各种几何图案，在西方重锤式织机上则用四片综直接模拟早期编织中的人字纹，然后又由这四片综的排列变化产生丰富的几何图案。这就是说，纺织技术本身的发展规律也确能在织物上创造几何图案。另一方面，新石器时期彩陶艺术中成熟的、流行的几何图形也给了织花图案很大的影响。因此可以认为，丝织的几何图案的风格是与彩陶艺术风格相吻合的。

## ●丝绸图案与青铜艺术

纵观中国工艺美术的发展过程，可以发现这样一个事实，在新石器时期所出现的动物纹样（如玉琮上的饕餮纹、石�上的兽面纹等）大多采用单纯的线条刻划而成，而在青铜时代的各种礼器上出现的动物纹样，大多在主题动物纹样的周边和间隙之处填满了各种小几何纹如回纹、雷纹等，前后风格差别很大。是什么原因促使了这一风格的转变呢？我们认为，这是由于几何纹暗花织物上加以动物主题刺绣的影响所致。

尽管殷商丝织品中的这种实例尚未发现，尽管暗花织物出现在殷商时期也似乎

略为显晚，但我们还可以举出以下理由来证实上述观点。首先，暗花织物出现的时间还可以推得更早些，草鞋山的葛织几何纹罗和半坡丰富的竹编纹样显示了技术上的可能性，只是因为附着在青铜器上的保存性能才使得最早的丝织品出土的机会大大减少。其次，传统的锁绣工艺和殷商玉石人像上的刺绣图案，均证实当时的刺绣风格是与石器和青铜时代的主题纹样风格完全一致的。第三，我们发现殷墟所出觯上在附有几何织纹的同时还附有锁绣绣文，由于所存太残，已无法得知其原来面貌，但仍可推测这是一件刺绣的暗花丝织物。[1]这种情况到战国秦汉时期仍屡有发现，说明了其风格的源远流长。




## 2　战国几何纹样

### ●小几何纹

自春秋战国起，丝织技术有了较大的发展，丝织图案也因此有所变化。从出土的实物看，战国至汉初丝织几何图案可以分为以下几个主要类型，其中首先是小几何纹。

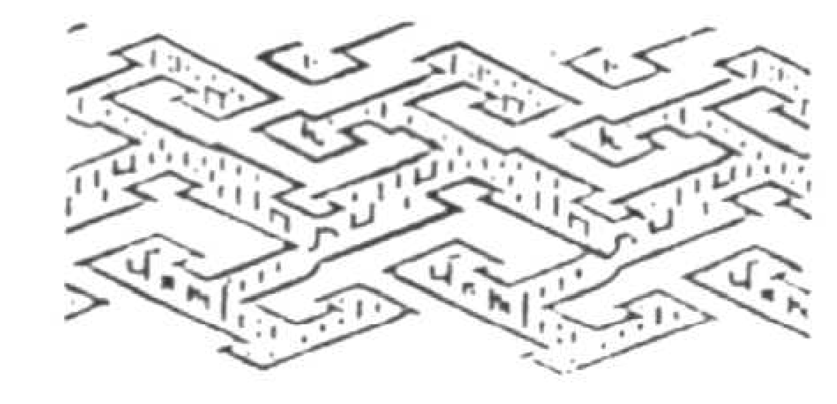
这一类几何图案还保留着商周的遗风，一般是用简单的直线条构成条格形的骨架，然后在其中填以简单的几何纹，如回纹、S 形雷纹、点纹、十字形纹等。这方面的实例有湖北江陵望山楚墓出土的石字纹锦[2]、马山楚墓所出的小菱形纹锦和十字形菱纹锦[3]等，湖南长沙左家塘楚墓出土的几何填花燕纹锦[4]亦可划入此类。这类图案出现早，但沿袭也持久，历代均有。

### ●大几何纹

大几何纹图案是从早期小几何纹中发展起来的，它以粗壮的几何纹作骨架，再填以小型的几何纹，最后形成的纹样较为复杂，循环也较大，是极富战国时代特征的几何纹样。

这类大几何纹的骨架主要采用两种形式。一种是勾连雷纹形的，湖南擂鼓墩曾

[1]　Sylwan, V, Silk from the Yin Dynasty, *BMFEA*, No.9, 1937.
[2]　高汉玉等：《江陵望山楚墓出土的织锦和刺绣》，《丝绸史研究》1989 年第 2 期。
[3]　荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社 1985 年。
[4]　熊传新：《长沙新发现的战国丝织物》，《文物》1975 年第 2 期。


图 5-4a　曾侯乙墓出土勾连雷纹锦

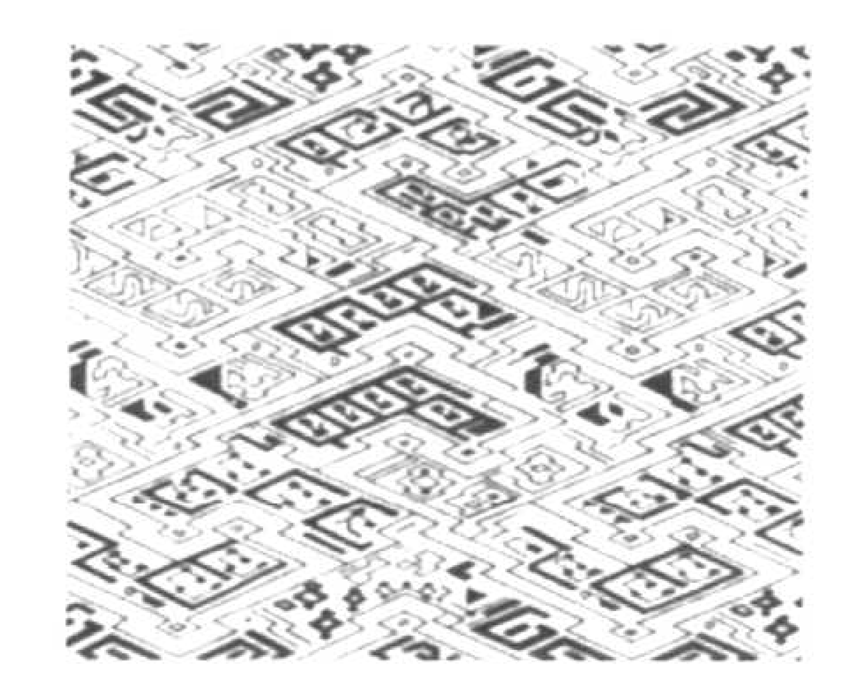

图 5-4b　马山出土大几何纹锦所用勾连雷纹骨架


图 5-4c　长台关出土菱纹绮

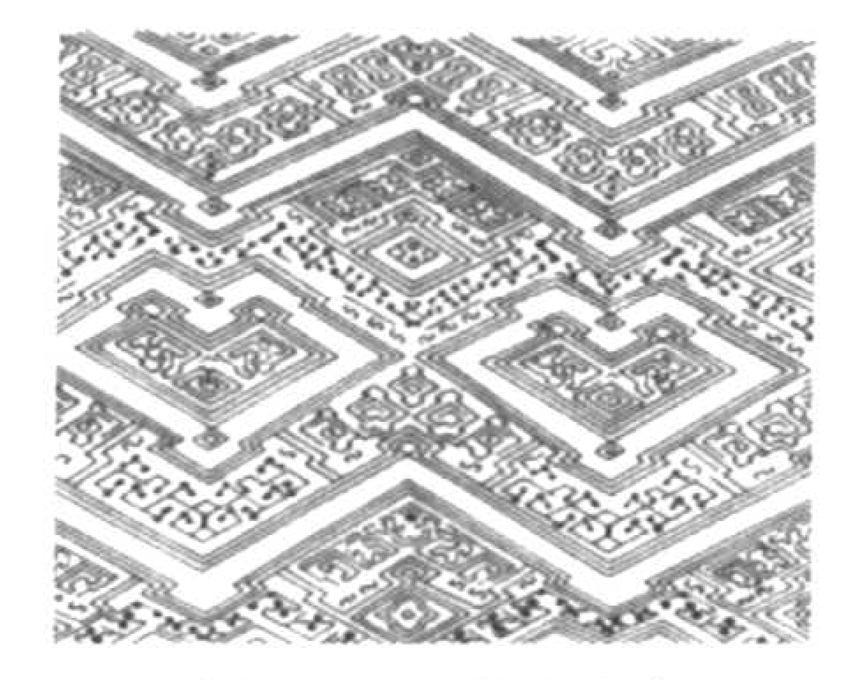

图 5-4d　马山出土大几何纹锦 D 型


图 5-4e　马王堆出土杯文罗

侯乙墓出土的勾连雷纹锦是初期的发展[1]（图 5-4a），马山楚墓所出大几何纹锦中的 A 型和 E 型两件其实也都采用了勾连雷纹作骨架[2]（图 5-4b），而填入的几何纹样竭尽变化之能。另一种是锯齿纹形，犹如战国铜镜中的折叠纹。对称的锯齿形成了特色的杯纹形，如河南信阳长台关楚墓中所出的两件复合菱纹绮（图 5-4c）和马山楚墓所出的大几何纹锦中的 C 型。而不对称的锯齿纹就更多了，如长沙左家塘楚墓出土的深棕地红黄色菱纹锦、江陵马山楚墓的大几何纹锦 D 型（图 5-4d）、苏联巴泽雷克地区出土的几何纹锦同属此类。

### ●杯纹

杯文可以看成是一种间于大小几何纹样之间的状态。事实上，它是一种变形的菱形纹。《释名》云：“绮，欹也，其文欹斜不顺经纬之纵横也，有杯文，形似杯也。”出土文物中确有这类织物，图案形似耳杯，只是尖头而已。河南信阳长台关楚墓出土的一件杯文绮和长沙马王堆汉墓中均有此类杯文绮和杯文罗（图 5-4e）。此外在长沙楚墓出土的彩绘俑服饰中亦有此类杯纹。杯纹的形象一方面可以看成是杯，另一方面亦可看作是锯齿形几何骨架中填入几何纹样而成，但比大几何纹简单，流行的年代似为战国中期到汉代。

### ●散点几何纹

散点几何纹由一些形状不一、奇特、琐碎的小型几何纹样进行散点排列组成。根据排列规律的不同，又可分为三种。一是经向重复的散点排列，亦即一个图案循环中经向只有一种纹样，如长沙左家塘楚墓出土的褐地矩纹锦[3]（图 5-5a、彩版七：c）和马王堆汉墓出土的小几何纹锦[4]（图 5-5b）。二是经向不重复即一个图案循环中经向有两个以上不同纹样的散点排列。这类实例，在马王堆中发现颇多（图 5-5d、e），有时其中还可插入一些几何意味较强的具象纹样，如江陵马山楚墓的几何凤鸟纹锦[5]（图 5-5f）。这种排列方法往往考虑到有一个暗中存在的菱形规律将各几何纹样制约。三是明暗排列，这主要是绒圈锦所特有的效果，在绒圈锦地部其实是一个大几何纹的织锦，但在表层显示最明显的乃是散点几何纹[6]（图 5-5c）。绒圈锦的实例仅在西汉发现。但是有人认为，秦兵马俑铜车马上的丝绸纹饰模拟，其原型也应该是绒圈锦，属于打散构成的范畴（图 5-6）。

---

[1] 高汉玉等：《随县曾侯乙墓出土的丝织品和刺绣》，《丝绸史研究》1987 年第 1-2 期。
[2] 荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社 1985 年。
[3] 熊传新：《长沙新发现的战国丝织物》，《文物》1975 年第 2 期。
[4] 湖南省博物馆：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社 1972 年。
[5] 荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社 1985 年。
[6] 湖南省博物馆：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社 1972 年。

## ●打散构成思想

打散构成是工艺美术设计中一个很重要的造型方法，它是一个将原图形分解（打散）、变异、再重新组合形成（构成）新的图案形式的过程。我国古代人民早已创造和掌握了这一方法，原始彩陶上的鱼、鸟、蛙等图案和青铜器上的饕餮、夔、凤等图案中都曾应用打散构成。在我国汉初出现的各种几何纹织锦图案中，几乎都含有许多形状不一、奇特、琐碎、莫明其意的几何纹样，其造型超乎一般想象地怪，以至人们将这看作是这一时期所特有的、具有楚地风格的织锦图案。究其原因，或许正是采用了打散构成方法的缘故。

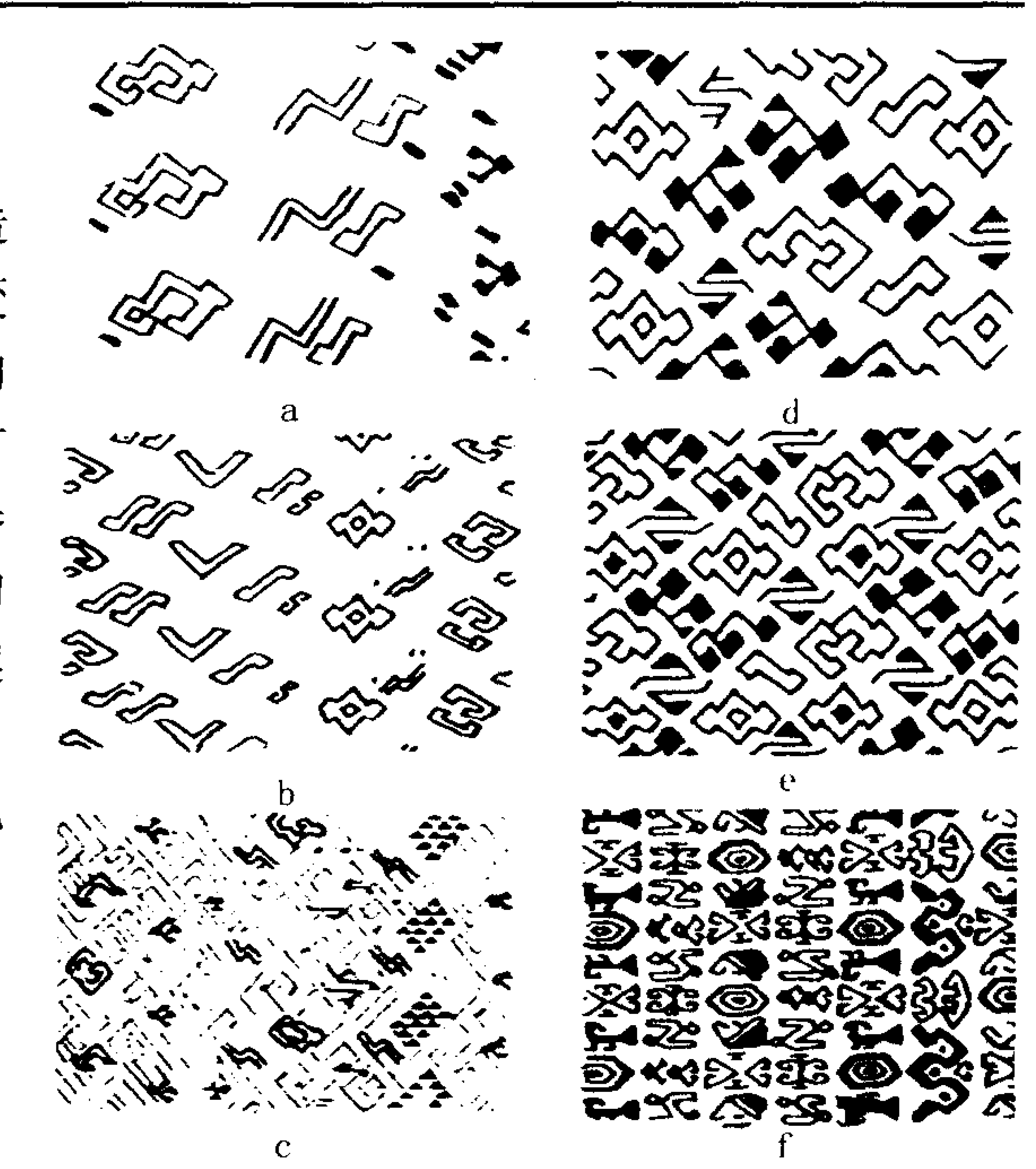



图5-5 战国西汉织锦中的几何纹样

打散构成的原形，应当在丝织图案本身中寻找。属于战国早期的勾连雷纹已明显地比殷商时期来得复杂，它采用轮廓勾边的方式显示图案，在原来的转角处加以矩形或菱形的装饰变化，这种变化并不破坏原有的设计效果。另外，早期的回纹和雷纹等也经历了相似的变化和发展，成为自战国至汉初时期十分流行的杯纹纹样。这两种纹样风格相近，特别是基本结构具有不少相近之处，均可看作当时几何织锦纹样打散构成的原形，其中又以杯纹纹样更具代表性。从上述几何图案的分类来看，杯纹与三种类型均有密切的关系，它是小几何纹的变化发展，若把杯纹看成主题纹样，则为散点几何纹，若把杯纹之外的地看成主题纹样，则又象大几何纹。因此，我们试以杯文为原形作打散构成的变化，便能得到各种散点的几何纹样[1]（图见115页表）。

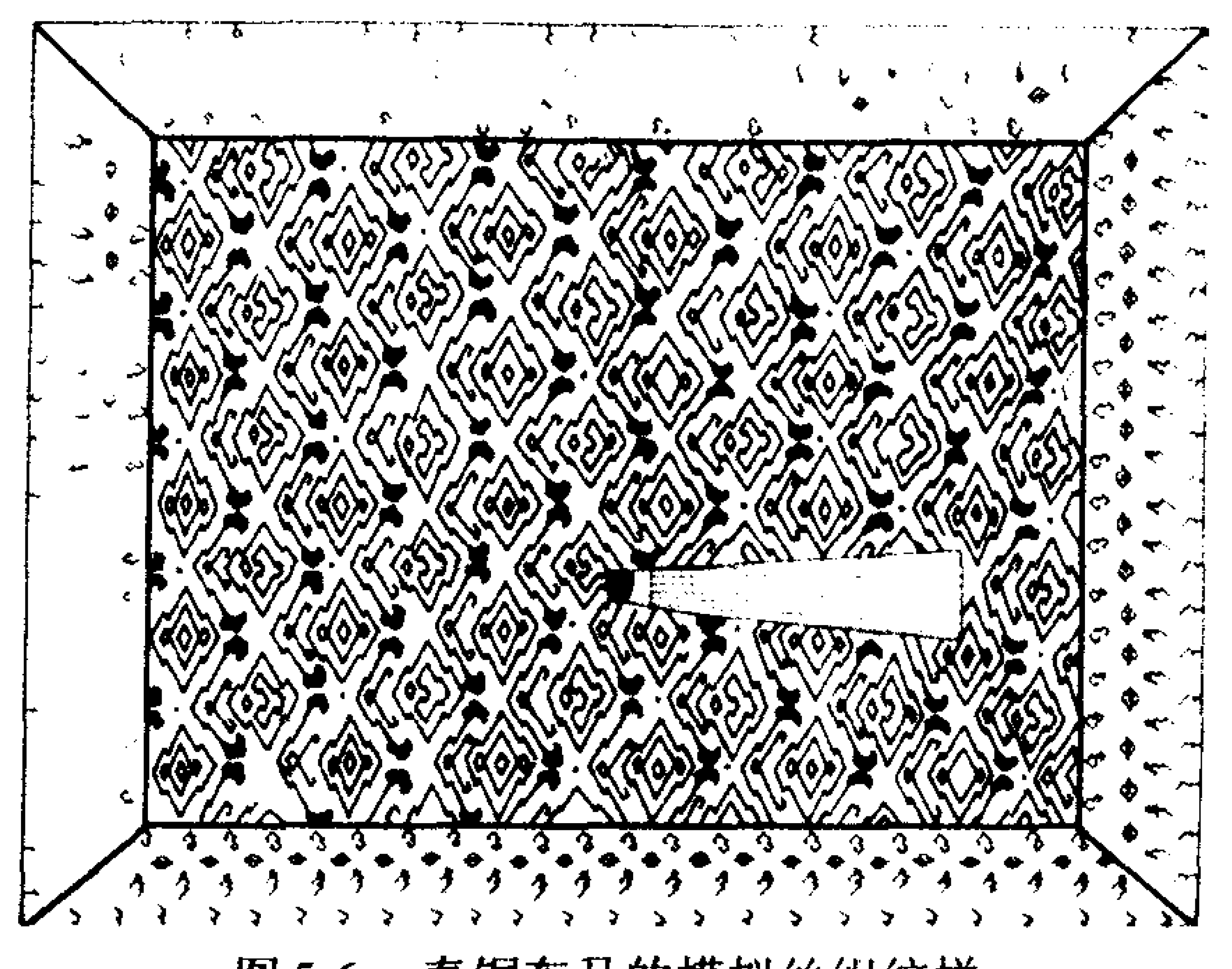


图5-6 秦铜车马的模拟丝织纹样

原形在打散之前可以经过变异，杯纹的变异有四种基础形式，分别称之为A、B、C、D型，并均能在当时织锦图案中找到。其中A型主要打散形成ᨈ状等纹样，B型主要打散形成S状、Z状、V状等纹样，C型主要形成点块状纹样，D型主要形成小菱形。

打散后的基本纹样可以直接构成新的纹样，也可以再次变异后构成，构成时可以在各类型自身形成的基本纹样间进行，也可以相互配合而成。所有这些基本纹样再进行排列组合，或插于大几何纹骨架之中，或自身组合成散点几何纹，或再插入别的具象纹样中，就能形成新的图案，并体现出时代的风格。

打散构成的目的是在原有的纹样基础上，或是在原有的工艺条件下创造新的纹

[1] 赵丰：《几何纹锦中的打散构成设计》，《浙江丝绸工学院学报》1988年第2期。

| 原形 | 原形变异 | 打散 | 变异 | 自身构成 | 相互构成 |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |

样，构成新的图案，这也是这一方法的妙处所在。在其过程中，打散可以是多次打散，构成亦可以是反复构成，各基本纹样还可有一定范围的变异，通过各种途径的变化，可得到丰富的基本纹样群。然而，这种设计方法还有最后一步，排列组合构成图案，如果说原形纹样和打散构成的基本纹样还是有限的话，那经过排列组合后的图案种数却是不可胜计了。打散是一种乱，组合是一种治，治的形式各种各样，就像万花筒一样，每次成象前都破坏前一次的图案，打散成为有限块数简单的玻璃，却又每次能都组合成新的图象。

**●打散构成的契机**

打散构成思想的形成，一方面是因为相邻艺术之间的启示和影响，如彩陶、青铜、漆器乃至中国文字构造，均不同程度地采用了这一方法；另一方面，也与织造技术的特殊性有关。

根据目前的研究来看，殷商时期受提花技术水平的限制，主要使用小型的片综织机，综片很少超过十片。到战国时，占主导地位的仍是多综式织机，综片数有一定的增多，但仍有限，此外还可能有手工挑花织制的。多综织机的提花原理是将每投一纬时提经的信息贮存在一片综里，综片数就等于纬线交织规律的最大不同组数。因此，在不增加综片数的条件下，若要增加纹样的种类或循环，可以分段组合或重复使用综片。这样，一个简单的杯纹就能够产生多种打散后的纹样。这很可能就是启发几何纹样打散构成设计的契机。

## 3　动物纹样

### ●拘谨的编织动物纹

大几何形的骨架也可以成为各种动物的活动天地，不过，这种骨架是拘谨和严格的，许多时候呈杯形（对称的折叠纹构成），有时则呈菱形或锯齿形。在这样的骨架中，生动的动物也难免成为拘谨的和变形的了。

狩猎是先民最重要的活动之一，后来成了贵族们的田猎活动。《诗·车攻》云："田车既好，四牡孔阜。东有甫草，驾言行狩。子之于苗，选徒嚣嚣，建旐设旄，搏兽于敖。"这一记载在寸幅大小的田猎纹绦上有着生动的写照。江陵马山楚墓出土有两种田猎纹绦，风格一致，均用小几何纹样组合成菱形骨架，将空间分割成许多呈菱形或接近菱形的区域，田猎活动的各种情况都被安置其中。其中一个区域内是一辆马车。车上两人，御者跽坐，射者张弓搭箭，站于车上，车前的菱形区域内就是一只向前急驰的奔鹿和一条仓皇回首张望的龙状动物，两组纹样隔架呼应，十分生动。另两个区域中均是勇士搏兽的形象，一处是一持剑勇士与虎相搏，另一处是一持剑勇士与野牛相斗，整个场面十分宏大，令人过目难忘（彩版七：d）。[1]

龙凤兽纹绦仅仅反映了神兽杂处的动物世界，由于各动物之间仅为形象的配合而无意义上的呼应，故不如田猎纹绦来得生动。江陵马山楚墓所出龙凤兽纹绦均以龙凤为主要题材。处于几何骨架的中心区域中，对龙、对凤、对虎，在四周有时则安置着其他类似于麒麟的动物作配角（图5-7），动物们拥挤在菱形的空间中，有点显得密不透风。陕西秦咸阳宫遗址出土的一件绦带图案较此为简单，但亦可属同类（图5-8）。

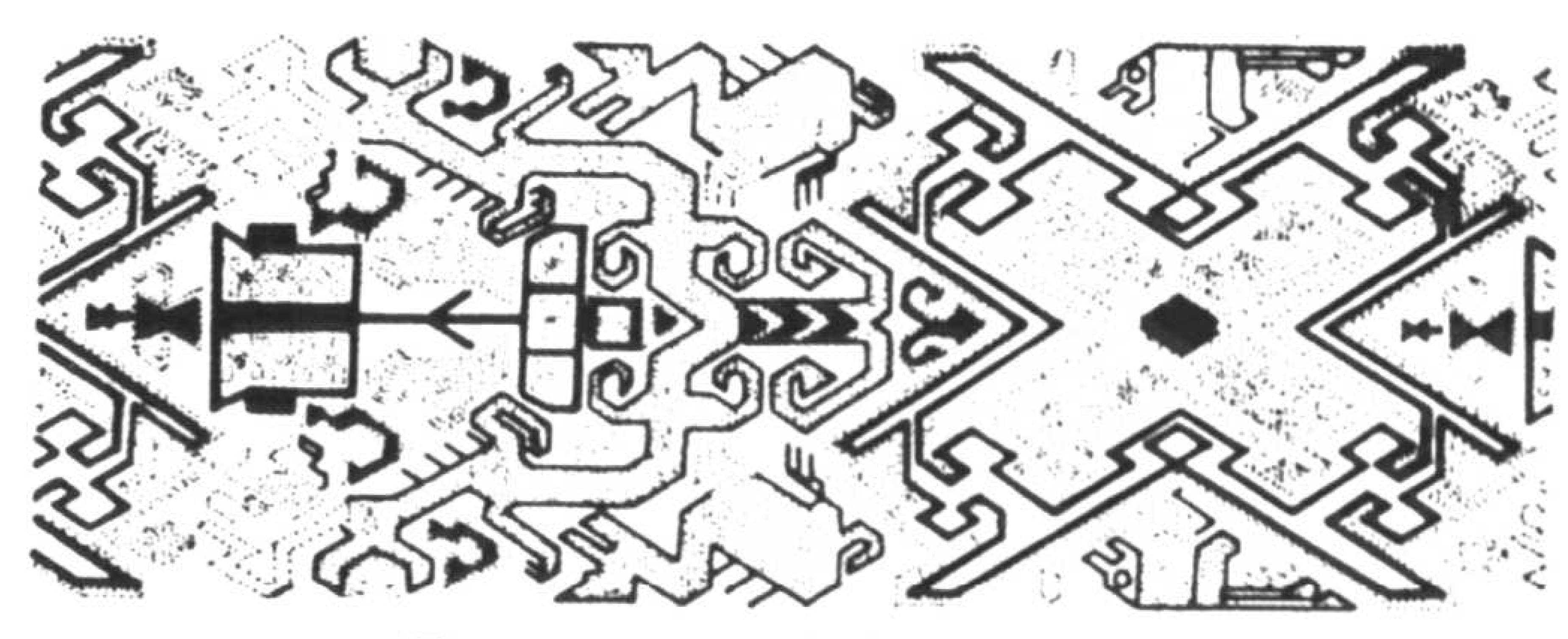


图5-7　马山出土的龙凤兽纹绦纹样

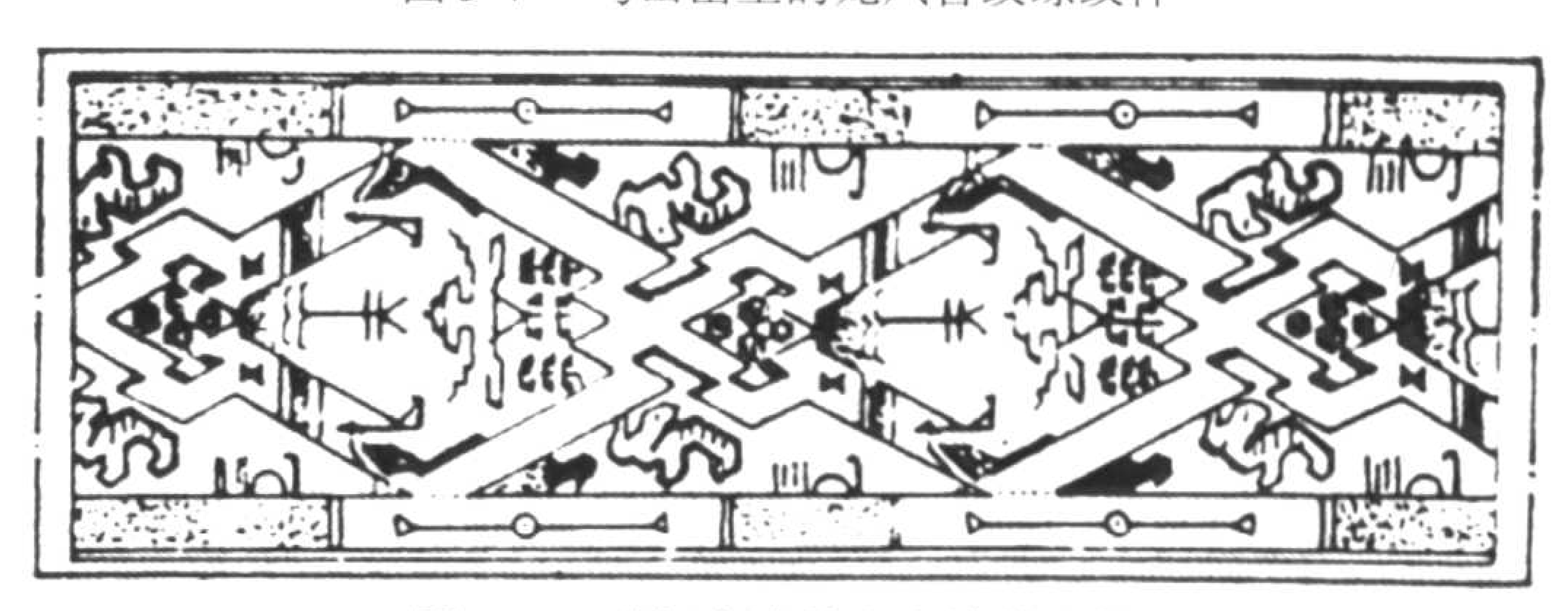


图5-8　咸阳宫遗址出土绦带纹样

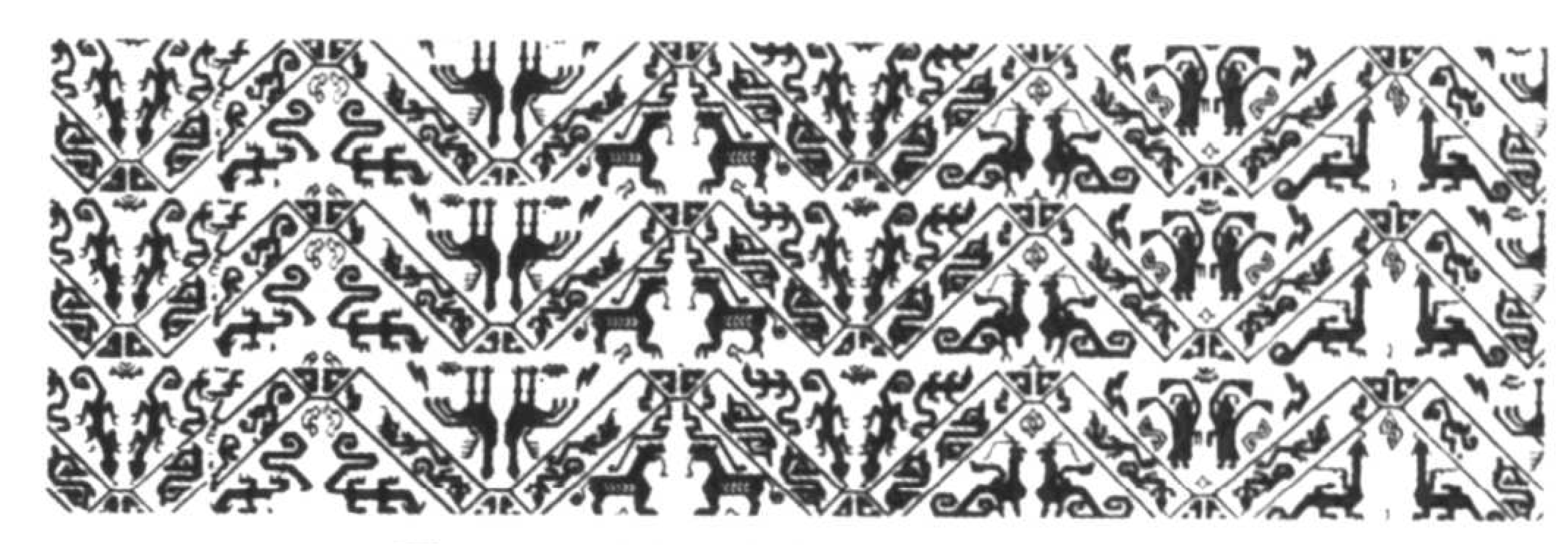


图5-9　马山出土舞人动物纹锦纹样

此类图案在织锦上的上乘表演当数舞人动物锦了（图5-9、彩版七：b）。这件织物亦出自江陵马山楚墓。其骨架是由小龙纹和几何纹组成的锯齿形，两两相对则成菱形骨架，两两相同则成锯齿带状形。这里采用的是两两相同的方法，但其实它与两两相对的区别只在于提花次序的先后，技术上可以等同。此时在分隔后的各

[1]　荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社1985年。

区域中有对龙、对凤、对麒麟等动物，最引人注目的是一对舞人，挥动长袖、翩翩起舞，或许正在“击石拊石，百兽率舞”。这件织锦纬向明显无循环，而经向循环甚短，初步形成了汉代织锦在图案循环上的规律。

## ●大话龙凤

战国时起，龙凤艺术盛行，频繁地出现在丝绸刺绣图案中。

龙凤是两种传说中的生物，带有极浓的神味。《说文》云：“龙，鳞虫之长，能幽能明，能细能巨，能短能长，春发而登天，秋分而潜渊。”“凤，神鸟也，天老曰：凤之像也，麐前鹿后，蛇颈鱼尾，龙文龟背，燕颔鸡喙，五色备举，出于东方君子之国，翱翔四海之外，过昆仑，饮砥柱，濯羽弱水，暮宿风穴，见则天下大安宁。”可见其神奇。但从战国及西汉初期的艺术作品中看，龙凤的形象尚未如《说文》中那么复杂，既带有浪漫的神奇，也较为简练，江陵马山楚墓中出土有大量龙凤纹刺绣，是当时龙凤艺术的集中表现。

楚汉浪漫主义使龙凤图案产生任意的想象，随心的变化，当时经常把龙凤纹样与花藤枝蔓相缠联，以致常常难以区分，但仔细观察，可知当时的龙凤均有细长、弯曲或卷绕的身子，锋利的爪子，如花的尾巴或羽毛，龙首常如狐狸，凤首常为圆眼长喙，头上花冠或有或无，有时可以极长极大极为复杂。

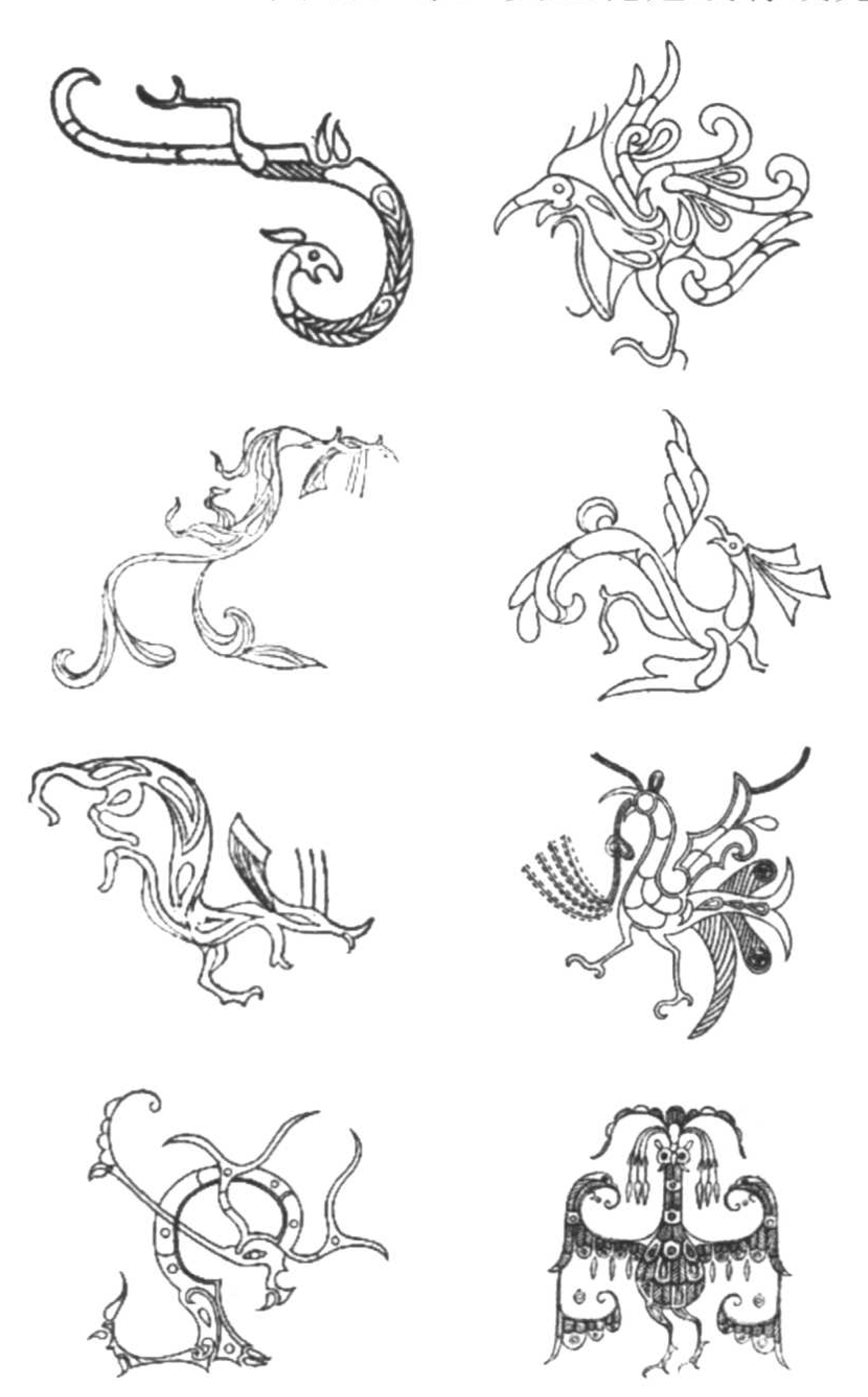


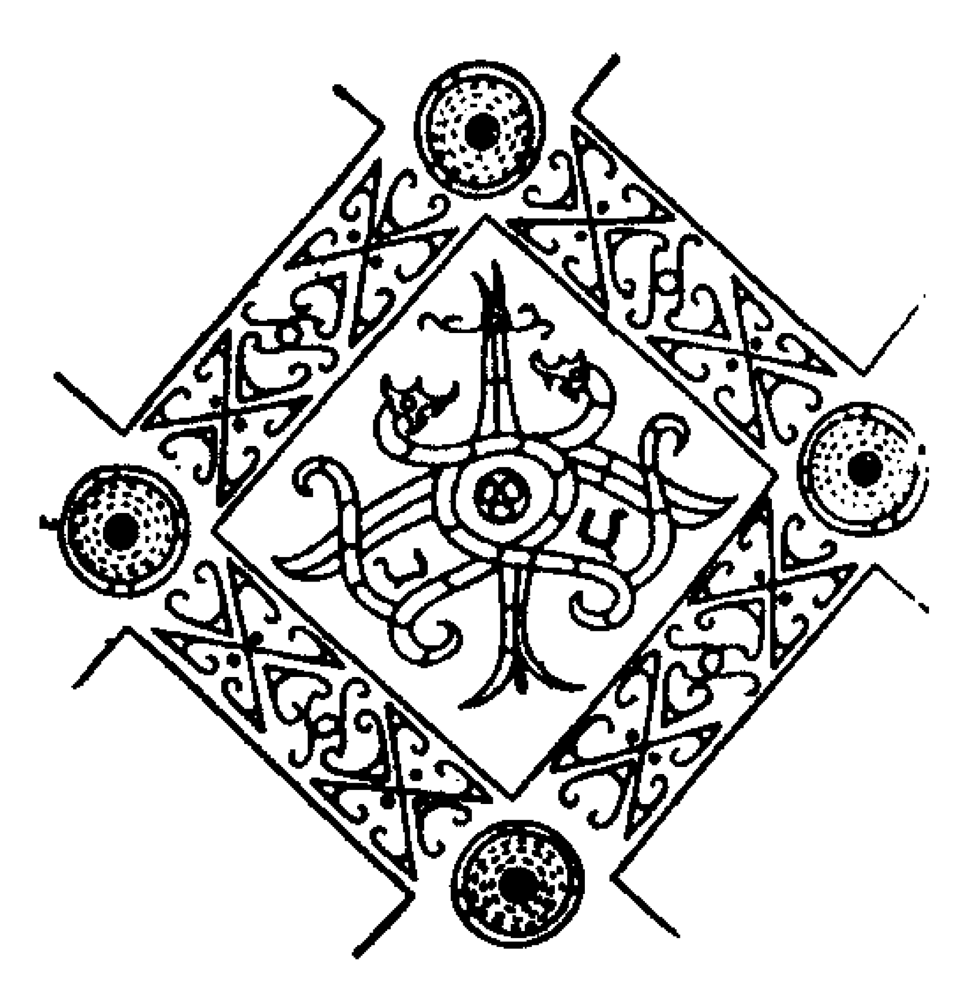
图5-10　马山出土刺绣中的龙纹

图5-11　马山出土刺绣中的凤纹

具体地说，当时的龙与其他文物中的螭龙造型相似，主要有以下四种常见的形态：一为爬龙，通常作四肢匍匐爬行状，肢身弯曲，四足分别处于肢体的左右两边，这种龙的形状，大量出现在战国至西汉的织锦图案之中，显得古拙，在刺绣中就较为少见了。二是行龙，作侧视行走状，又分前行龙、回首龙、仰天龙，前行龙肢体呈波浪形，回首龙和仰天龙则多作卷曲形，各龙体总是挺胸挺腹，脚步如飞。三为对称龙，以两条侧龙身对称而于龙首处汇合。四为交龙，两条缠绕盘交，有时与凤鸟共处（图5-10）。

凤的造型亦可分成行凤和立凤两大类。行凤多以侧面出现，通常是仰天长啸，挺胸阔步，气宇轩昂，亦有作回首嘶鸣状。立凤的形象有正、斜、侧三种，侧面者较拘谨，主要用于织锦图案。斜立者的形象出现较多，变化亦多，具有立体感。正立者有两种形象，一种是展翅与颈、尾形成一个飞机状，另一种亦是由两个侧面形成一个完整的凤。这种形象较为怪诞。所有这些凤的形象均较纤细，但十分矫健，其最大的特点在于冠、翅、尾的丰富变化，十分任意，长度任意，弯曲任意，形状

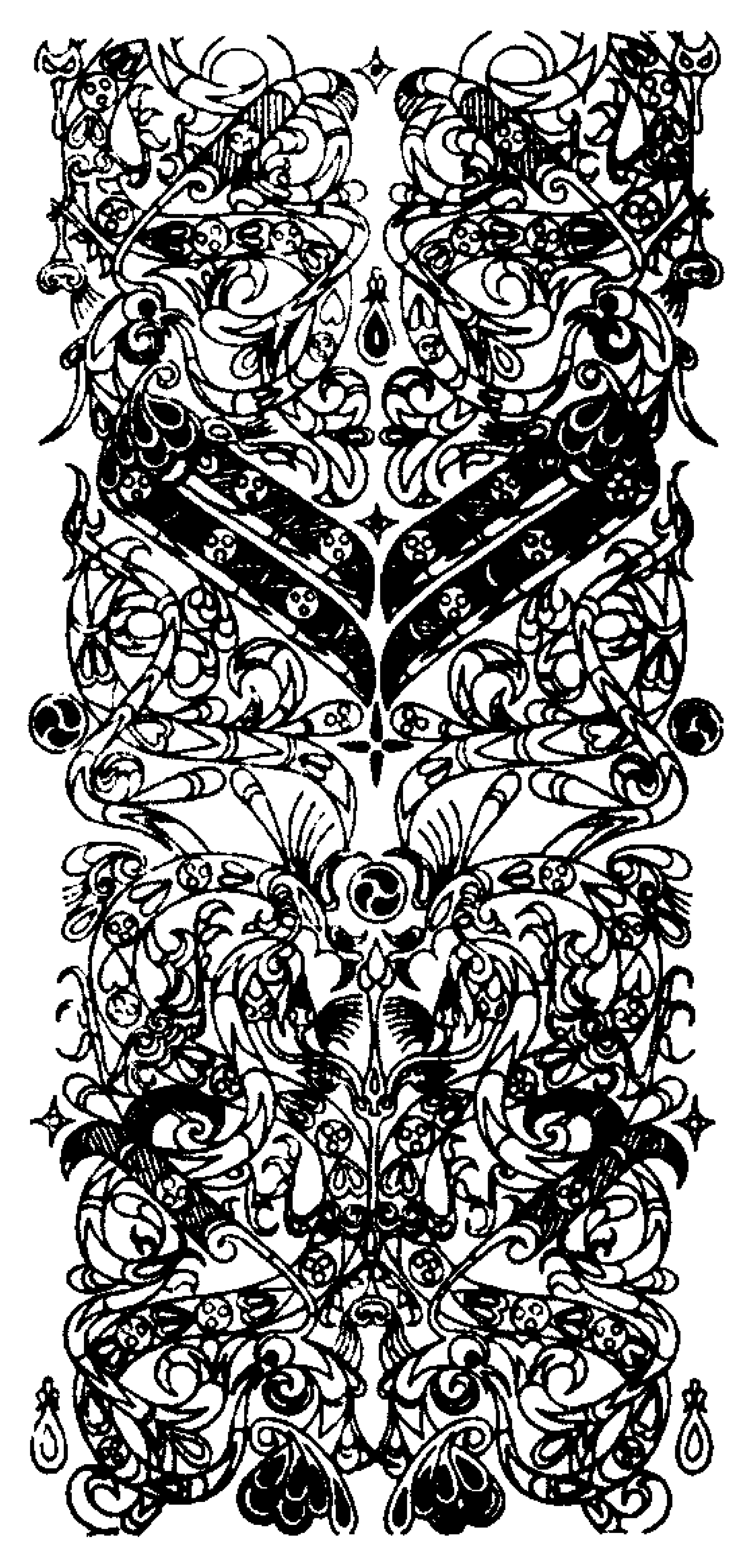
任意，有时作羽毛状，有时为花蕾状，有时作藤蔓枝叶状，不胜枚举（图5-11，彩版六：a、c）。


图5-12 马山出土刺绣菱格双龙盘凤纹

## ●灵动之中的规律

当时丝绸上龙凤图案的排列有四种形式。第一种是几何骨架式，即用较宽的饰带将空间隔成菱形，然后在菱形中填入适合纹样（图5-12）。这种形式，有点与当时的丝织图案相类似，而其装饰带中的纹样则完全与当时漆器中的图案相一致。第二种是缠绕穿插式，龙凤相互交错、缠绕，但是有一种暗中的骨架存在，一般是利用凤的翅膀、冠饰的斜度的配合，构成一些对称或菱形的规律，从而控制整个图案的排列。这里突出的例子是江陵马山楚墓所出的龙凤虎纹刺绣、凤鸟花卉纹绣和蟠龙飞凤纹绣（图5-13），而长沙马王堆三号汉墓出土的龙凤纹锦则以爬龙的躯体作配合。第三种是枝蔓骨架式，利用从龙或凤身上某处延伸出来的枝蔓花卉状线条构成骨架，往往是水平和垂直的线条构成方块状，然后有对称的或龙或凤站立其间，十分得当。这种图案发现甚多，马山楚墓中的对龙对凤绣、舞凤飞龙纹绣，苏联巴泽雷克古墓出土的花蔓凤鸟纹绣（图5-14）以及新疆、湖南等地出土的刺绣均属此类。第四种可称为分散式，各主题纹样之间没有密切的联接，各自独立，有时是凤与凤的平排，有时是凤与花卉的错排，有时则是凤与凤冠或凤与凤尾的错排（图5-15、彩版六：a）。这类刺绣实例多，有时也会有以上几种排列的因素掺入。

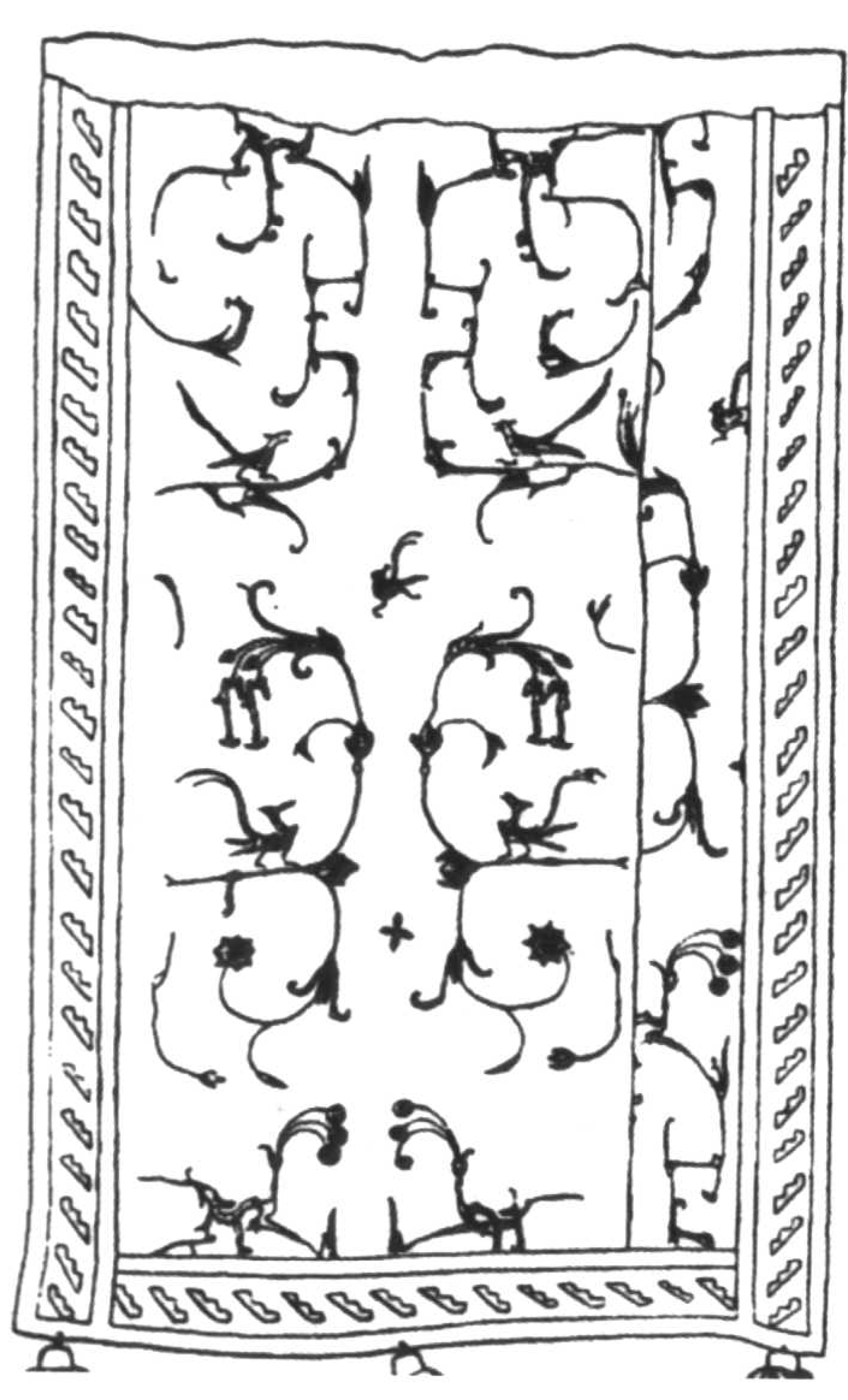
此外，在织锦上则经常出现横排式，对龙、对凤或夹杂其他纹样，成行地横向排列，如长沙左家塘出土的对龙对凤纹锦和交龙对凤纹锦（彩版七：a），这是由丝织工艺的特殊性所造成的。

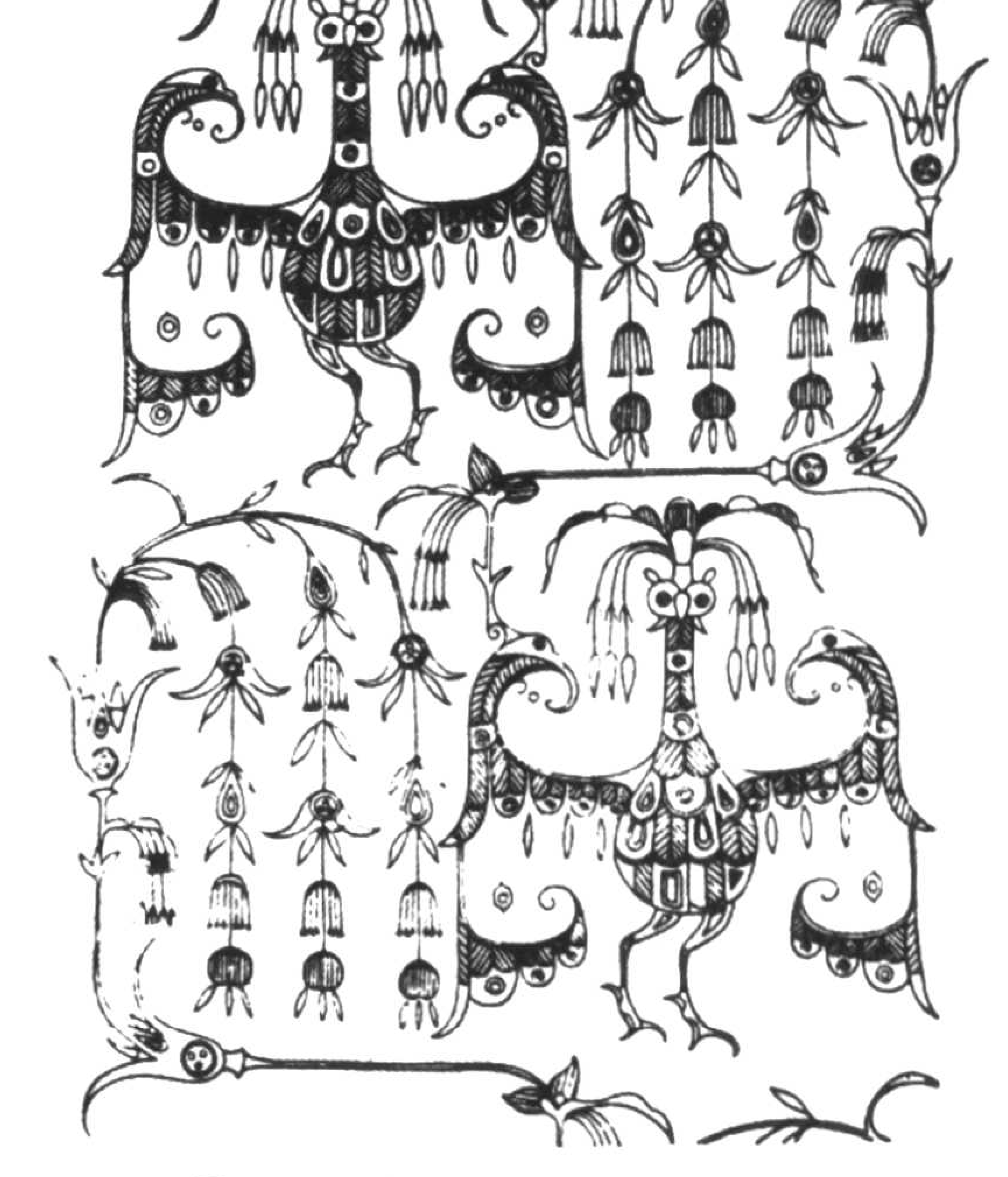

图5-13 马山出土刺绣盘龙飞凤纹

## ●浪漫的风格

战国前后是我国历史上第一次思想大变革、艺术大发展的前期，诸多的思想家如孔子、孟子、墨子、老子、庄子等涌现出来，而且到处游说、广招门徒，促进了思想、学术的活跃。诸多的科学发明也促进了社会生产力发展，增加了新的艺术种类，丝织提花技术也是其中一项。还有是艺术思潮的冲击，以老庄为代表的荆楚文化在此时崛起，在中国艺术中崭露头角，它以其神奇的思想、浪漫的风格、柔美的造型令人眼花缭乱，迅速征服了全国。于是青铜器上那森严的兽面纹少见了，代之以宴乐狩猎纹。金银错和漆器出现了，大多是龙凤艺术和云气纹。铜镜的纹样也改变了，山形镜、折叠纹镜和龙凤镜代表了新的潮流。在这样的艺术潮流的背景下，丝绸艺术当然也不能置身局外，形成了新的风格特点。

从题材上来看，是龙凤等禽兽类题材的大量出现，这些题材本身就带有极强的浪漫味，也较易表现，因而应用甚广，不但在刺绣上，而且在丝织中。


图5-14　巴泽雷克出土刺绣花蔓凤鸟纹


图5-15　马山出土刺绣花冠凤鸟纹

从纹样造型来看，则采用打散、变异、构成等方法，增添浪漫气息，尤其是这些龙凤禽兽均能竭尽变化之能事，以线条为主，通过其弯曲、缠绕、交错、配合，显示了一种飘逸、神奇的美。

从图案的骨架或排列来看，当时的设计大多已突破了几何骨架的束缚，能自由布置，但自由之中又保持对称、循环的形式，十分不易，眼花缭乱之中仍有内在的规律可循。说明当时的图案设计水平极高，这种风格一直影响了汉代的艺术，因此，人们称之为楚汉浪漫主义。

# 第六章　云间众兽

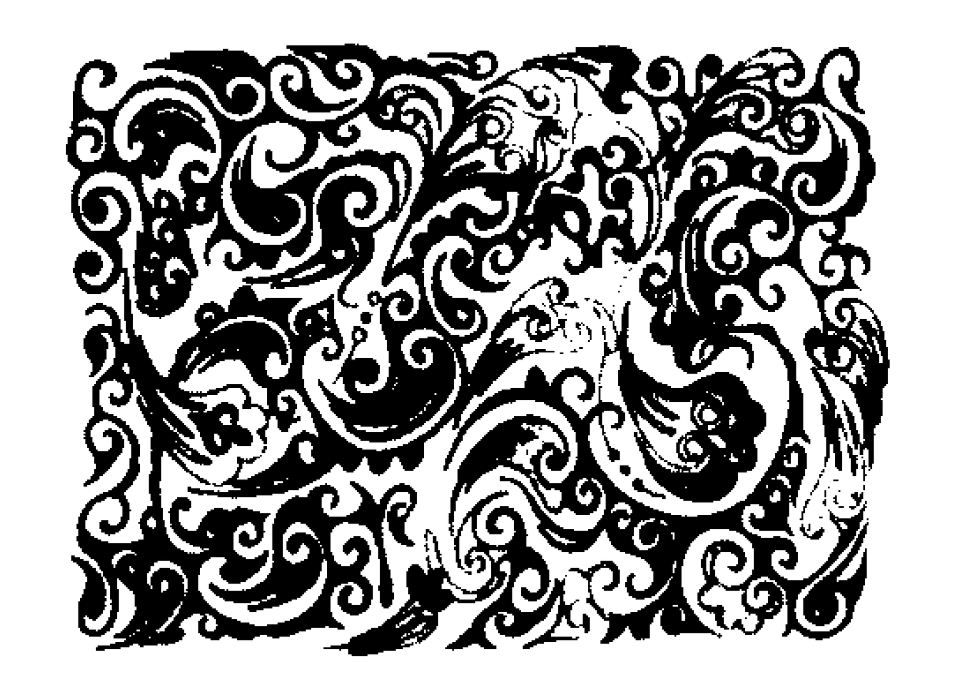
## 1　连烟和云

### ●长寿之云

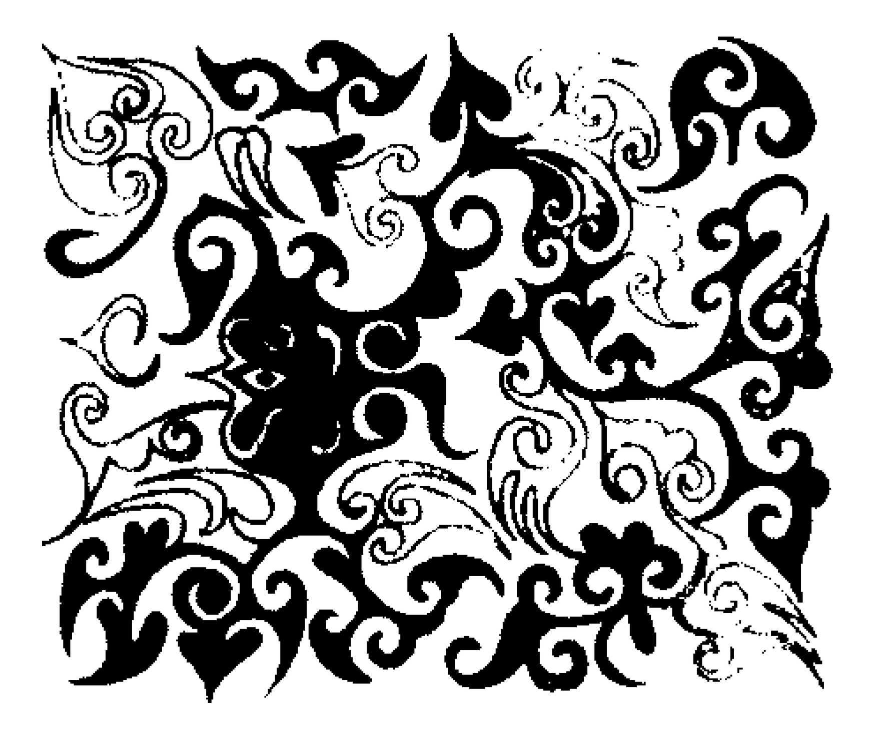
郭子横《洞冥记》载：汉武帝元鼎元年起仙灵阁，编翠羽麐毫为帘，有连烟之锦。《飞燕外传》载：遗女弟昭仪物有五色云锦帐。这里的连烟和云均是指一些反映神仙环境的云气纹样。

单独的云气纹在出土丝绸上亦有不少发现。最著名的是马王堆出土的云气纹刺绣。根据出土遣策的对照来看，可知其名称分别为长寿绣、信期绣和乘云绣。[1]

长寿绣是云气纹绣中最典型的一种 。它的纹样循环较大，云气块面较大，形成的效果也特别生动。其纹样的造型似由早期的冏形图案而来，即由各种の形对称相互衔接而成，形成了统一的风格。这与战国秦汉楚地漆器上的风格是一致的（图6-1a、彩版八：a）。乘云绣的纹样造型与长寿绣较接近，但循环略小些，纹样中有一鸟头，似为凤头，或为乘风鸟之头。《急就篇》曰：“乘风悬钟华洞乐。”颜师古注：“乘风一名爰居，一名杂县，盖海鸟也，言为乘风之状。”由此，我们可以认为乘风（爰居）是一种善于飞翔、状似凤凰的海鸟。乘风与乘云，或为相似物。由头展开，可知一个纹样循环的云气骨架总的来说仍象一只鸟的骨架，但变化之大已面目全非，或许这正是想象中乘云之鸟的形象吧（图6-1b）。信期绣发现较多，但绣得也较简单，线条较细，循环较小（图6-1c）。



a 长寿绣



b 乘云绣



c 信期绣

图6-1　马王堆出土刺绣纹样

### ●云雾之路

除马王堆之外，西汉刺绣还出现在蒙古诺因乌拉、江苏东海尹

[1]　湖南省博物馆：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社1972年。

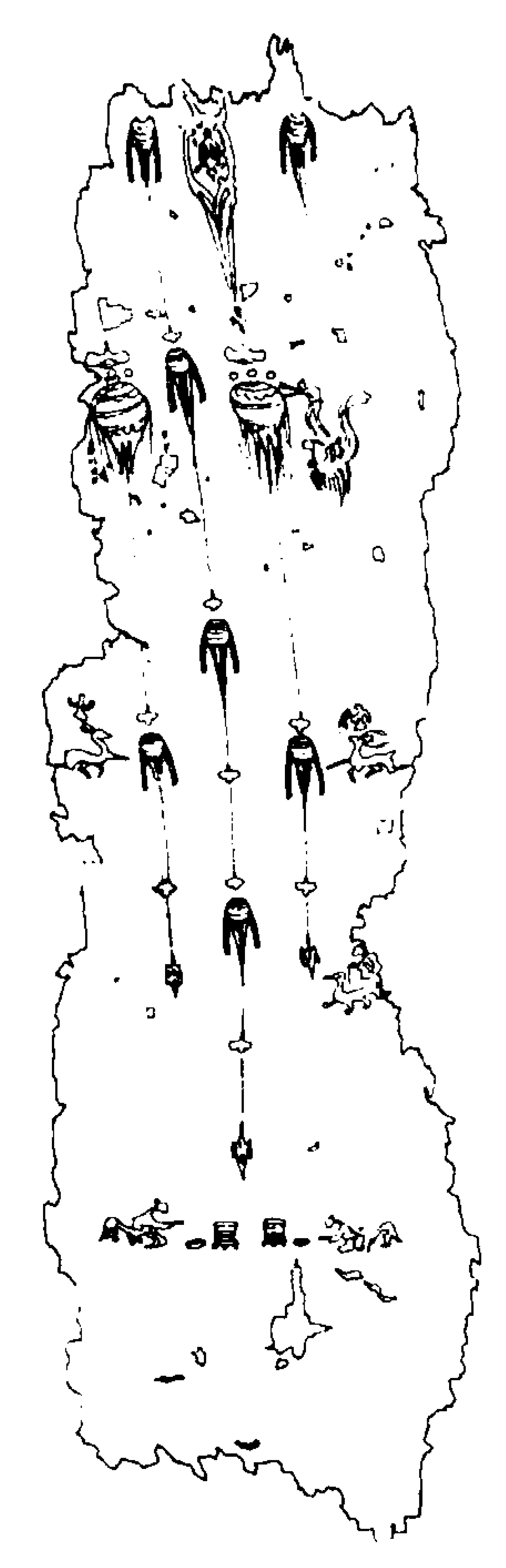


图6-2　尹湾出土缯绣主纹样

湾、山东日照海曲等许多地方。从后两者的考古情况来看，它们均发现于尸棺之上，其长与棺相当，宽稍大于棺。基本可以判断这是盖于棺上的绣衾或绣罩。尹湾绣衾的边缘已残，中间保存较好，可以看出整件刺绣以长寿绣云纹为地，作为主题纹样的三条悬幢沿纵向垂下，悬幢两傍是凤鸟羽人、神鹿羽人，悬幢之下似为仙人举行祭典[1]（图6-2）。海曲的绣衾四周保存较好，可以看到明显的三角形装饰边，中间也是以长寿绣云纹为地，中间的悬幢及神兽等较尹湾者略为简单。[2]很明显，这是一种专为死者绣制的衾被，图案表达了死者对死后乘云升天的向往，其用意与马王堆出土的帛画是相通的。

相比之下，诺因乌拉的绣品已被裁为残片。但从拼复之后的情况看，它的原形也是一件绣衾，三角形边饰及顶端的悬幢和其他装饰明显可见。事实上，这类刺绣的设计也被传至西北地区并沿用至魏晋时期。新疆吐鲁番阿斯塔那出土的红地鸟龙卷草纹刺绣均可以看作为同类刺绣的发展。

## ●如意之云

织锦中出现的纯云气纹图案实例也不少，甘肃武威磨咀子出土一件云纹印花绢的图案为纯云纹样。另如新疆民丰东汉墓中出土的万世如意锦，新疆楼兰发现的乐字锦、无极锦，尼雅发现的安乐如意长寿无极锦，内蒙古扎赉诺尔东汉墓中发现的如意锦等。其中虽有大小循环的不同，但其纹样造型总的来说与长寿绣相一致，带有较大的如花穗状的烟状云。图案之中，仍到处可见冋形构成的痕迹。根据王㐨的总结，这些图形也有不少变化，有些被称为叉纹[3]（图6-3）。但所用汉字铭文，已是汉晋时的特征。

## ●火之烟云

还有一种云气状的图案，以出现在印花图案上的火焰状云纹为代表。马王堆西汉墓和广州南越王墓中均发现了这类印花图案（图6-4）。总的来说，这也是一种云气状，卷云缭绕，莫名其状，但纹样对称，循环较小，且以线条为主，故与其他云气纹图案风格相去甚远。但这种图案，在东汉刺绣上也有类似的发现。

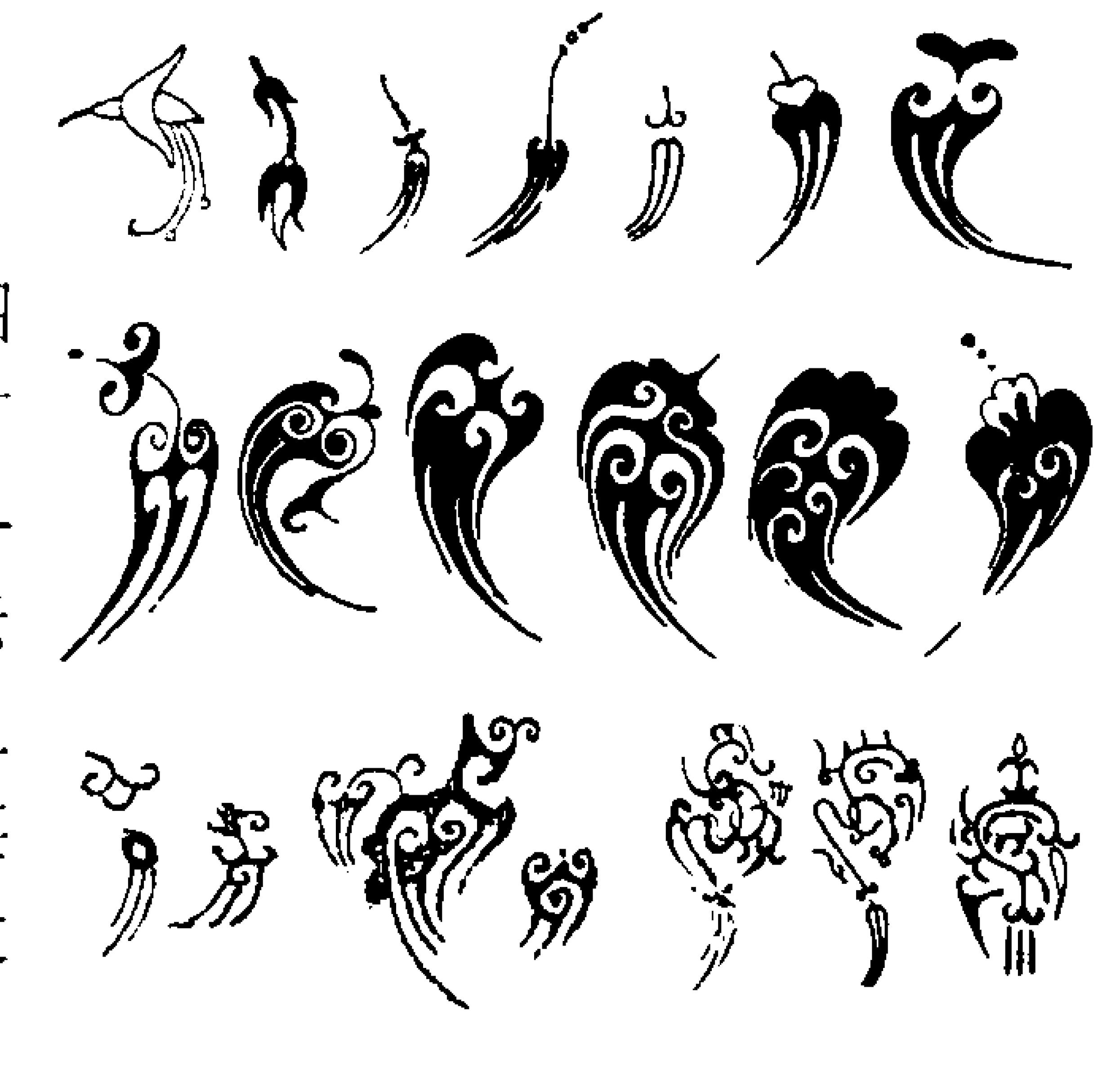


图6-3　汉代丝绸中的穗状云纹

[1] 连云港市博物馆：《江苏东海县尹湾汉墓群发掘简报》，《文物》1996年第8期；武可荣：《试析东海尹湾汉墓缯绣的内容与工艺》，《文物》1996年第10期。

[2] 郑同修等：《北方最美的500件漆器——山东日照海曲汉墓》，《文物天地》2004年第3期。

[3] 王㐨：《满城汉墓出土纺织品》，《王㐨与纺织考古》，香港艺纱堂/服饰出版2000年。

●无处不在的杯纹

西汉时期的云纹之中，还时常间有杯文的影子。一类杯文穿插在云气之中。如蒙古诺因乌拉出土的杯文云气纹锦，其经向是大小两个杯文相连，大的杯文就和马王堆出土的杯文罗基本相同，杯文中间的纹饰非常复杂和细致，而小的杯文连在两个循环的大杯文之间，其大小只有六分之一左右。纬向的杯文之间隔较远，中间插以各种云纹，包括典型的穗状云（图6-5）。类似的织锦也出现在甘肃敦煌马圈湾烽燧遗址。另一类杯纹是以骨架的形式出现的。此时杯纹之中或为几何纹装饰，或为对鸟对兽之类。马王堆出土的一件杯文对鸟纹绮中有两种不同的杯文主题，一是杯文中有对鸟，另一是几何纹为中心的杯文（图6-6）。类似的纹样出现在西北地区时，杯文已被打开，成为两条对称的折带，折带间是对鸟对兽。叙利亚帕尔米拉出土的绮织物中，则是对龙和云气状的几何纹样（图6-7）。由此可以看出这类图案的沿续性，但有所不同的是后期的动物造型不再去死扣骨架的外形形成适合纹样，故而显得比较自由和活泼了。

## 2　汉式云气动物纹锦

●云气动物纹锦中云的分类

到目前为止，出土的云气动物纹锦已不下百例，其年代一般在汉到北朝之间，但又以东汉与魏晋为主。在早期的汉墓如满城汉墓和马王堆汉墓中仅见云气纹刺绣，而未见云气纹织锦。在北朝虽也有少量云气动物纹锦，都已是僵化的图案，与兴盛时期的图案风格相去甚远。从图案的风格和工艺织造技术的角度来看，这些云气动物纹锦有着许多共同之处。首先，它们都是经显花织物，其基本组织是中国传统的平纹经二重，织物表面显花的经丝沿纬向分区换色排列，形成经向彩条的效果。其次，由于当时织造条件的限制，图案沿纬线方向的循环均大于经向循环，后者一般不超过9cm，而前者往往是幅度的1/3，甚至全部。



图6-4　马王堆出土印花火焰纹

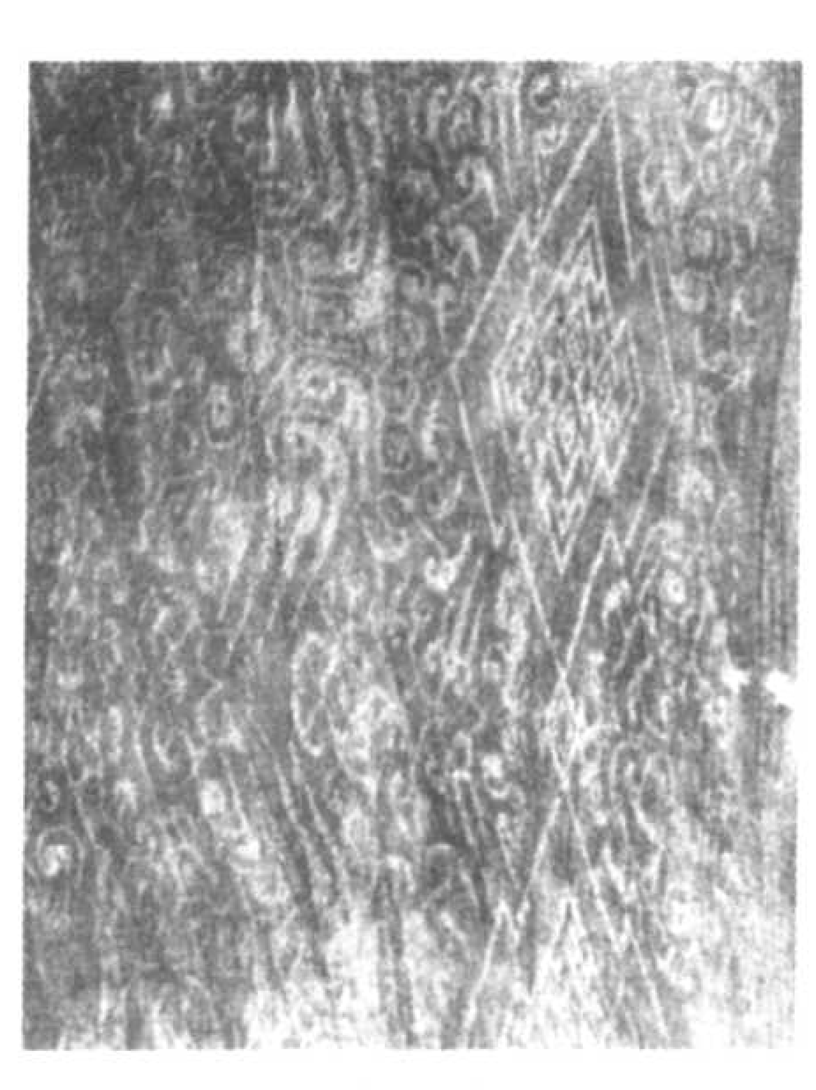


图6-5　诺因乌拉出土杯文云气锦纹样



图6-6　马王堆出土菱格对鸟纹绮纹样



图6-7　帕尔米拉出土菱格对兽绮纹样



图6-8 尼雅出土延年益寿长葆子孙锦

然而，它们毕竟是有区别的。这不仅是根据题材分成兽类、禽类、纯云气和灵长类，也不仅是按照构图分成循环式、对称式和完全自由式，更重要的是根据云气的构成方法和造型特征来进行分类。

云气原是一种虚无缥缈的东西，往往使人产生一种神奇的感觉，并由此引起无数联想，各人的联想不同，则出现的形象亦有不同。之所以把这些锦纹的骨架均称之为云气，也是因为无法具体指明是什么东西，只能一概名之为云气。但它们还是可以根据造型分成四类。[1]

穗状云：穗状云指的是带有象花卉或花穗般云朵的云气，凡有穗状云参与的云气动物纹锦就称为穗云式云气动物纹锦。其场面一般十分宏大，往往延至通幅，属于自由云气式构图，而穗状云仅在局部点缀。典型的有楼兰所出韩仁锦和延年益寿锦等。特别要指出的是相同纹样的延年益寿锦在距离遥远的新疆尼雅、楼兰、山普拉等均有出土，说明了这种锦纹的流行（图6-8）。

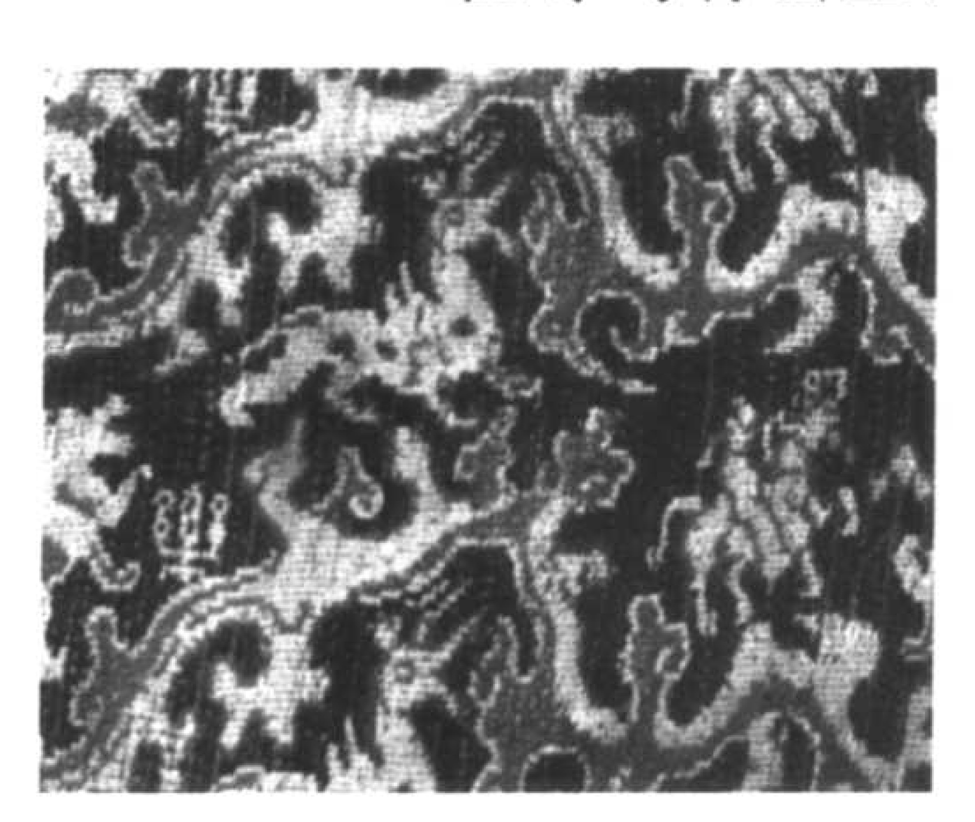


图6-9 尼雅出土长寿大明光锦



图6-10 楼兰出土广山锦

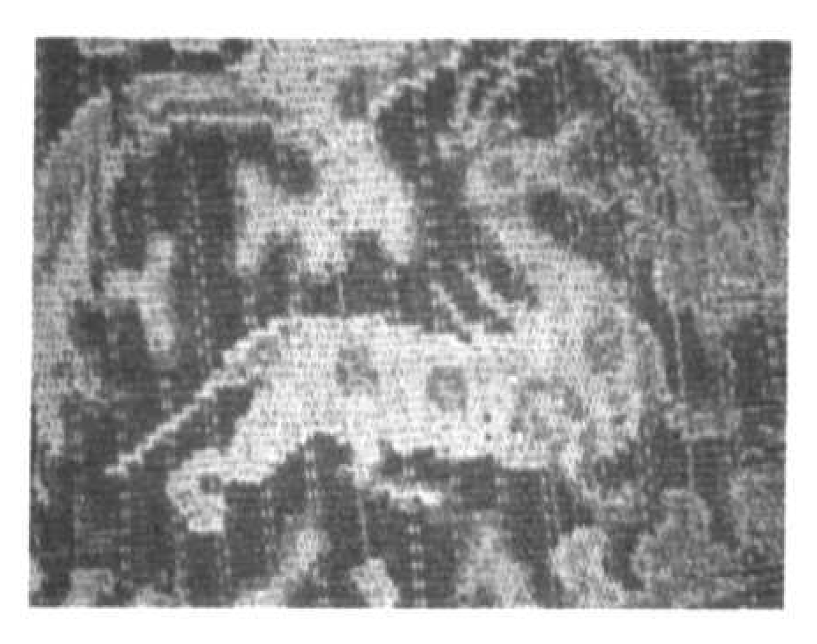
山状云：在诺因乌拉和楼兰发现的云气动物纹锦中有铭文为“威山”和“广山”的两件锦，这应是两个山名。《邺中记》记载的锦名中有“博山”锦和“登高”锦。博山锦虽无出土，但登高锦却在楼兰发现，从锦名来看它们均与山有关，从纹样上看亦有一定的共同特征。首先，它们没有穗状云装饰；其次，云气连续无间断，与穗式云均见中途断裂不一样；还有，它们多能显示山的特征，如有山坡与岩石的象形出现，甚至有时还种有植物。出土的大部分织锦均属此类，除上述几件之外还有长乐明光、长寿明光、长寿大明光锦（图6-9）、永昌锦、群鹄锦、颂昌锦等。与汉代流行的博山炉及西汉金银错铜车饰比较，可知这些云气动物纹锦描绘的其实是仙山仙境。由于其图案风格与云气纹锦基本一致，故称它为山状云（图6-10）。山云式云气动物纹锦从构图看有自由云气式和分段循环两种。登高锦和颂昌锦属自由式，其余均属循环式。

带状云：云气犹如飘逸的绸带，极其轻柔、舒展，极似汉代金银错上的云气纹，动物穿舞自如。实例较少，仅见新神灵广锦一例。

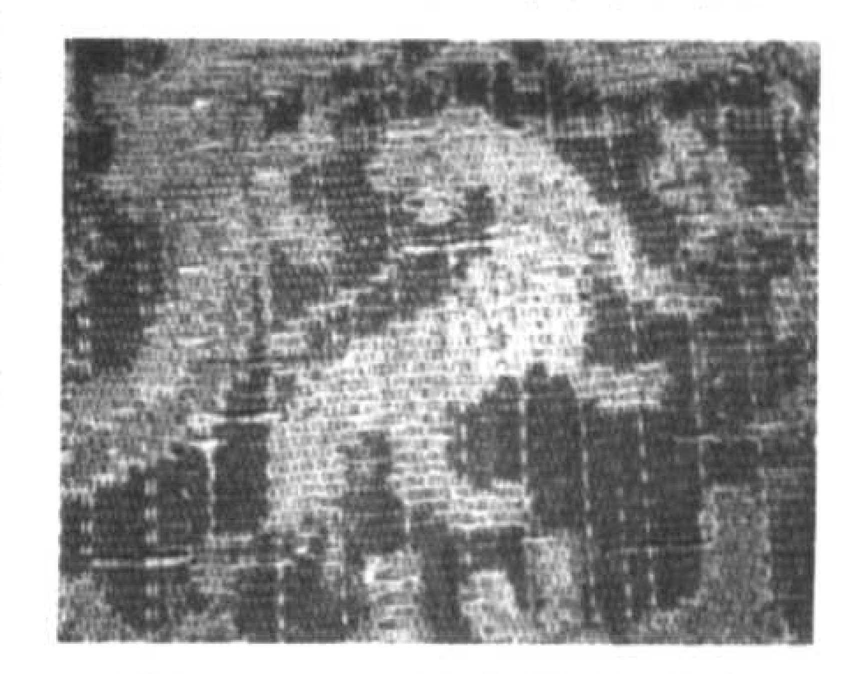
[1] 赵丰：《云气动物锦纹的系谱》，《浙江丝绸工学院学报》1989年第3期。

## ●万兽云布

山东嘉祥宋山汉画石刻铭文在描述当时的汉画题材时说："交龙委蛇，猛虎延视，玄猿登高，狮熊嗥戏，众禽群骤，万兽云布。"显然，这对当时云气动物纹锦的纹样也十分适用。从记载和实物来看，当时织锦纹样中以动物纹样为大宗。


图6-11a 汉式锦中的龙

龙：龙是当时最为常见的神兽类纹样之一，汉代龙的造型变化更多。王充《论衡》说："世俗画龙之象，马首蛇尾。"《述异记》载："有鳞曰蛟龙，有翼曰应龙，有角曰虬龙，无角曰螭龙。"汉式锦中出现的大多数为生有翅膀的应龙，有角，无须，四足雄健，双翅欲展，显示出一种气势，一种动态（图6-11a）。


图6-11b 汉式锦中的虎

虎：虎历来都是勇猛、威武的象征。《说文》曰："虎，山兽之君也。"汉代将白虎列为四灵中的西方之神，说明其受欢迎。汉式织锦上的虎纹时常可见，如尼雅出土的安乐绣文锦、五星出东方锦、所有的延年益寿织锦中都有虎的形象（图6-11b）。


图6-11c 汉式锦中的豹

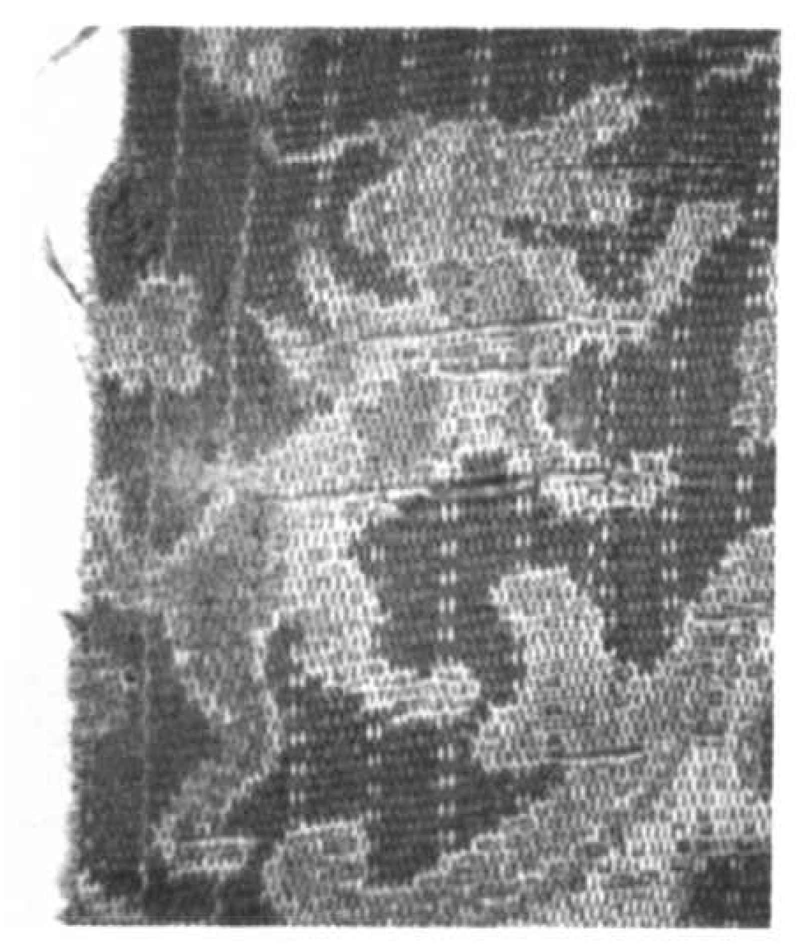
豹：江陵凤凰山汉墓中出土有豹纹锦，上有豹首和勇健奋足的豹形，造形生动、简洁。此外，楼兰麒麟豹纹锦和尼雅出土的人物禽兽纹锦中的豹，欢腾跳跃，造型更为生动（图6-11c）。

马：传说周穆王驾八骏游历天下，天上羽人亦多骑马驰骋，因此，汉锦中频频出现马的形象，或插翅飞翔，或由羽人乘驰。在长乐明光锦、新神灵广成寿万年锦中都能找到这类纹样（图6-11d）。


图6-11d 汉式锦中的骑马

熊：长乐明光锦、广山等锦中都能见到熊的形象（图6-11e）。通常身子斜立，前足摆弄，作登山状，呈朴实可爱之态，并无蠢笨之感。熊在当时被视作吉祥之物，《诗·小雅·斯干》："维熊维罴，男子之祥。"郑玄曰："熊罴在山，阳之祥也。"说是熊罴主生男，故而很受欢迎。

鹿：汉代郑众《婚物赞》说："鹿者，禄也。"这是因为鹿与禄音同，可作禄的象征。另外，汉代统治者也把鹿作为瑞应。《淮南子》云："鹿鸣兴于兽而君子美之。"因此，鹿的形象或奔或跳，均能在汉锦中找到。特别是带有"元和元年"织文的织锦上的鹿纹十分清晰（图6-11f）。[1]


图6-11e 汉式锦中的熊

麒麟：麒麟的形象是一种躯体似鹿、头长一角的动物。在马王堆一号墓中出土了一件被称作是"鸣鸟纹锦"的织锦，可能正是一件麒麟纹锦，其头上带一肉角，身躯似鹿，躯上双翅，足类马蹄，是比较典型的麒麟纹样。五星出东方锦中的一只独角兽，应该也是麒麟（图6-11g）。

羊：羊是一种吉祥的象征。《婚物赞》云："羊者，祥也。"汉画石中还有"福德羊"的题名，汉锦纹样中也能见到。

辟邪：汉式织锦中常见一种有双角、有翼、身上有圆斑的动物，

[1] 于志勇：《楼兰-尼雅地区出土汉晋文字织锦初探》，《中国历史文物》2003年第6期。

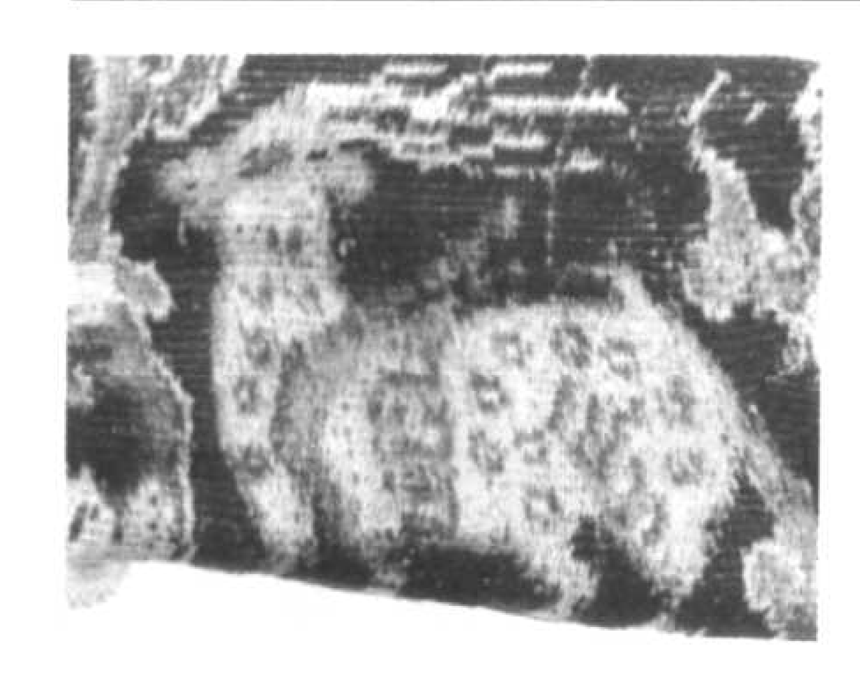

图6-11f　汉式锦中的鹿


图6-11g　汉式锦中的麒麟


图6-11h　汉式锦中的辟邪

外形如豺狼，出现很多。特别是在延年益寿大宜子孙锦和延年益寿长葆子孙锦中重复出现，或平行直走，或上爬俯视，或下行回首（图6-11h）。这种兽名较难考证，有可能被称为辟邪。辟邪也是一种想象中的动物，主要用意是辟不祥、除凶光。《汉书·西域传》："乌弋国有桃拔、师子、犀牛。"孟康曰："桃拔一名符拔，似鹿长尾，一角者或为天鹿，两角者或为辟邪。"有翼是当时织锦兽纹中的常见形式，无论龙、虎、马、熊等均有小翼，而这种怪兽有圆斑形似鹿，长尾，两角，与孟康所说基本一致。

**●众禽群骤**

云气动物锦中的禽类纹样不多，其中有些纹样形态设计很小，在幅面中也不怎么显眼，可能只是云中飞禽的象征。但也有少数织锦禽类形象较突出，史料上也有一些记载。

凤凰：《急就篇》载："齐国给献缯素帛，飞龙凤凰相追逐。"郭子横《洞冥记》载西汉时有"云凤锦"，《邺中记》载石虎时仍在仿制生产"凤凰锦"，可见凤凰仍是当时重要的织锦纹样。尼雅出土物中有织锦铭文为"金池凤"者，此件织物较残，因而凤的形象没有留下来，但也说明了凤在织锦中的应用。此外，楼兰出土长寿明光锦、尼雅出土人物禽兽纹锦纹中都有一只侧面形象的禽鸟，立姿，身躯较长，长冠尖喙，尾羽上翘（图6-12a），可能正是凤的形象。

鸾：《说文》云："亦神灵之精也，赤色五采，鸡形。"当时亦用于织锦纹样，《西京杂记》"汉明帝宫中藉地以紫鸾之锦，翠鸳之绣"就是一例。五星出东方锦的右起第一鸟就是一只华丽高贵的禽鸟，有可能就是鸾（图6-12b）。

鹤：鹤很早就已受人们的重视，传说仙人骑鹤升天。《淮南子·说林训》说"鹤寿千岁，以极其游"，《急就篇》曰："豹首落莫兔双鹤。"因此，鹤是当时很受欢迎的纹样题材。五星出东方锦右起第二鸟长颈长足，俯首，可能正是鹤的形象（图6-12b）。

鸿鹄：鸿鹄即鹄，今谓之天鹅。鸿鹄飞得很高，常用以喻志向远大，汉锦中也多见鸿鹄之纹。《洞冥记》载当时有"翻鸿锦"，诺因乌拉出土汉式织锦中有铭文分别为"群鹄"和"颂昌万岁宜子孙"者，均作鹄立于云气之上状。尼雅出土的千秋万岁宜子孙云鹄锦的纹样与群鹄锦基本一致，应该也是鹄的形象。

鸳鸯：是古代男女爱情的象征，较早用于织锦图案，《古诗》云："文彩双鸳鸯，裁为合欢被。"《飞燕外传》中有鸳鸯万金锦的记载，汉代"宜"字锦中亦有鸳鸯成双的形象。

图6-12a　汉式锦中的凤

**●人形纹样**

云气动物锦中偶尔也见有人物形象，但大多与神仙题材有关。

羽人：汉锦中表现的羽人头形似兔，身上插翅，足下跨神驹，是汉代表现神仙常见的题材。王充《论衡》记有："图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死。"这种体生毛，臂有翼的羽人，也就是仙人，在五星出东方锦、恩泽下岁大孰锦、得意绣锦等织锦上都有体现（图6-13a）。

西王母和东王公：《山海经·大荒西经》载："西海之南，流沙之滨，赤水之后，有大山名曰昆仑之丘。……有人戴胜，虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。"西王母的形象起初较为可怕，但到东汉之际逐渐变得正襟危坐，较为端庄。同时，东王公的形象也出现了。尼雅出土德宜子生锦上袖手端坐、头上戴胜的人物正是仙界中的西王母，另一侧身而坐的人物则有可能是东王公的形象（图6-13b、c）。[1]



图6-12b　汉式锦中的鹤和鸾

骑士：汉式云气动物纹锦中还有骑士的形象，但也有多种形态。尼雅所出长乐大明光锦上为骑马扬鞭形象，安乐绣文锦上的形象为跨龙举旗，而另一件织锦上的骑士则是引弓狩猎，十分生动。

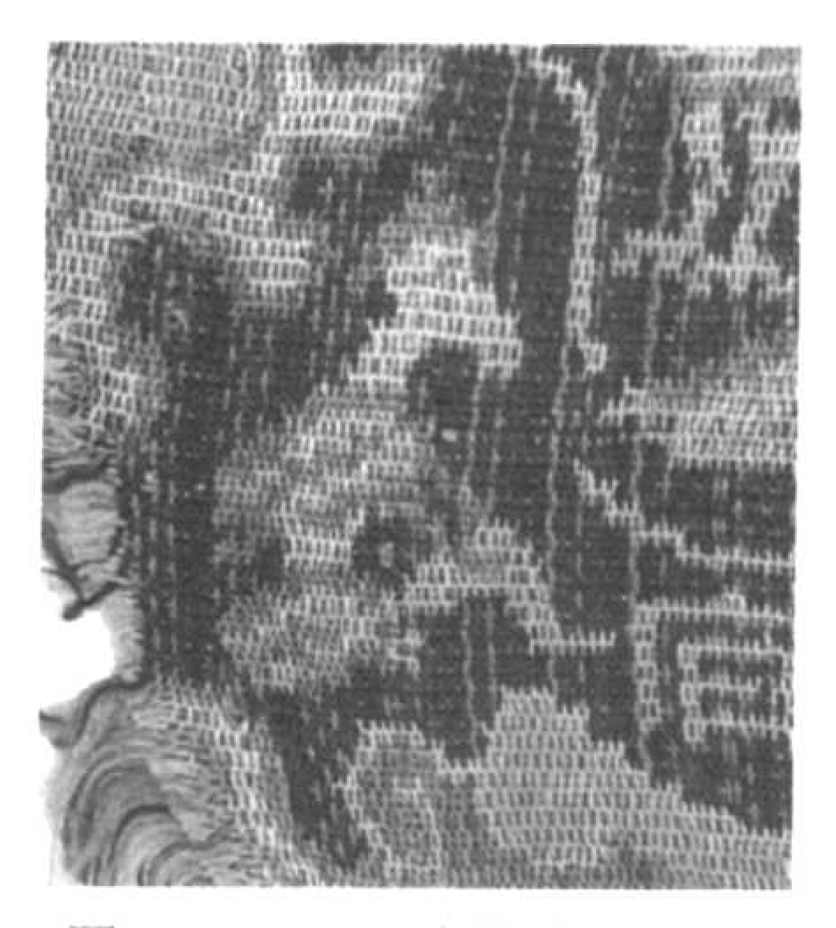


图6-13a　汉式锦中的羽人

## ●锦中铭文

汉式织锦特别是云气动物纹锦中不少都织有铭文。这些文字不仅反映了当时的社会思想、人们的信仰理念，而且有的可能还涉及到当时重大社会政治事件，因此具有更高的历史价值。根据于志勇的研究，汉锦铭文大致可分三类。

第一类主要是祈祷延寿、子孙蕃昌的吉祥语。其中一部分在吉祥语前织出锦名或织坊名，有的则可能是织造者的名字。如"延年益寿大宜子孙"、"安乐如意长寿无极"、"延年益寿长葆子孙"、"千秋万岁宜子孙"、"世毋极锦宜二亲传子孙"、"续世锦宜子孙"、"韩仁绣文广右子孙无极"、"安乐绣文大宜子孙"、"得意绣文子孙昌乐未央"等。这种吉祥语在两汉时极为流行，瓦当、铜镜和漆器上也经常出现。说明在当时安定的社会环境中，人们对人生的留恋自然与祈求长生、保佑子孙绵绵无极的观念相结合。云气动物锦中织入这类铭文就像是给神山仙境配注了文字，把当时人们对神仙世界的企慕，渴望得道生仙并荫及子孙的理念表达得相当充分。



图6-13b　汉式锦中的西王母

第二类的铭文虽然不长，也各有所指，但较为含蓄。如"长乐明光"、"长乐大明光"、"大明光受右承福"、"长乐明光承福受右□□"、"长乐明光"、"阳"、"广山"、"威山"等。明光寓意有二说：一说取日升月恒、普天同乐的吉祥寓意，一说为汉宫殿名。广山和威山是两个山名。《邺中记》记载锦名有博山锦，对照汉时流行的博山炉，可知这类山名大多与神仙境界有关。

第三类的铭文较长，有些可能表达了特殊的涵义。如"五星出东

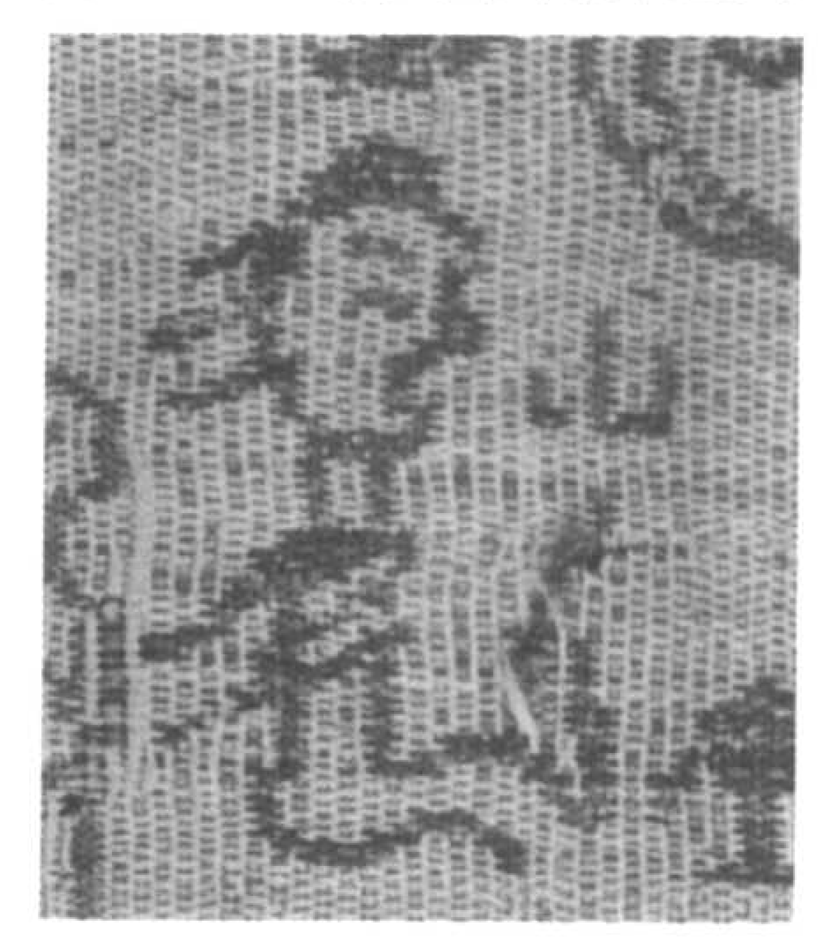


图6-13c　汉式锦中的东王公

[1]　于志勇：《楼兰-尼雅地区出土汉晋文字织锦初探》，《中国历史文物》2003年第6期。

方利中国诛（讨）南羌”、“绮伟（琦玮）并出中国大昌四夷服诛南羌乐安定与天毋疆”、“王侯合昏千秋万岁宜子孙”（图6-14）、“恩泽下岁大孰常葆子孙息弟兄茂盛无极”（图6-15、彩版九：a）、“新神灵广成寿万年”、“登高明望四海贵富寿为国庆”等。



图6-14　尼雅出土王侯合昏锦



图6-15　尼雅出土恩泽下岁大孰锦

## ●五星、五色与五行

云气动物纹锦在色彩的配置上同样蕴含着当时人们的某种思想理念。当时除一些不属于云气动物纹的织锦或是非常简单的二色锦之外，大部分云气动物锦的用色总数恰好都是五色。这一现象应与当时盛行的阴阳五行学说相关。[1]

《周礼·冬官·考工记》：“画绘之事杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑。天谓之玄，地谓之黄。五彩备谓之绣。”可见标准的五色或五彩是白、黑、青、赤、黄，它们与五行或五星中的金、水、木、火、土或五方中的西、北、东、南、中分别对应。汉魏云气动物纹锦中的五色显然受此影响。特别是五星出东方利中国锦[2]上明显将五星与织锦中的五种配色一一对应。或许由于当时使用五色的情况还不是十分严格，出土的汉魏织锦五色一般都采用蓝、红、黄、绿、白五种，分别以蓝取代黑、以绿取代青。

## ●云气动物锦纹的系谱

云气动物锦纹出现的时间至今仍无法考证清楚。一般认为，这类锦纹均属东汉时期，而沈从文认为它们早不过秦始皇以前，晚不会在汉武帝以后。但从出土物的遗址或墓葬年代看，最早的诺因乌拉的上限是在公元前1世纪，提前到汉武帝时并无实物佐证。目前所知唯一一件有明确纪年的织锦是“元和元年”锦，为东汉章帝年间，公元84年。另有若干件经学者研究有着相对可靠的年代，如五星出东方锦，于志勇认为很可能是在曹魏末年灭蜀后由四川工匠织造的，也有人认为是前凉时期产物。恩泽下岁大孰锦也应是东汉末至魏晋初年的产物。但是，我们也可以根据较粗的年代及图案的渐变性来勾画出云气动物锦纹的系谱（图6-16）。为了便于明白系谱的来龙去脉，适当地增加一些与这一系谱有关的实例。[3]

[1] 于志勇：《尼雅遗址出土“五星出东方利中国”锦织文浅析》，《鉴赏家》，上海译文出版社1998年第8期。

[2] 赵丰：《汉魏云锦中的五色》，秦俑与彩绘文物研究与保护国际研讨会论文，1999年。

[3] 赵丰：《云气动物锦纹的系谱》，《浙江丝绸工学院学报》1989年第3期。

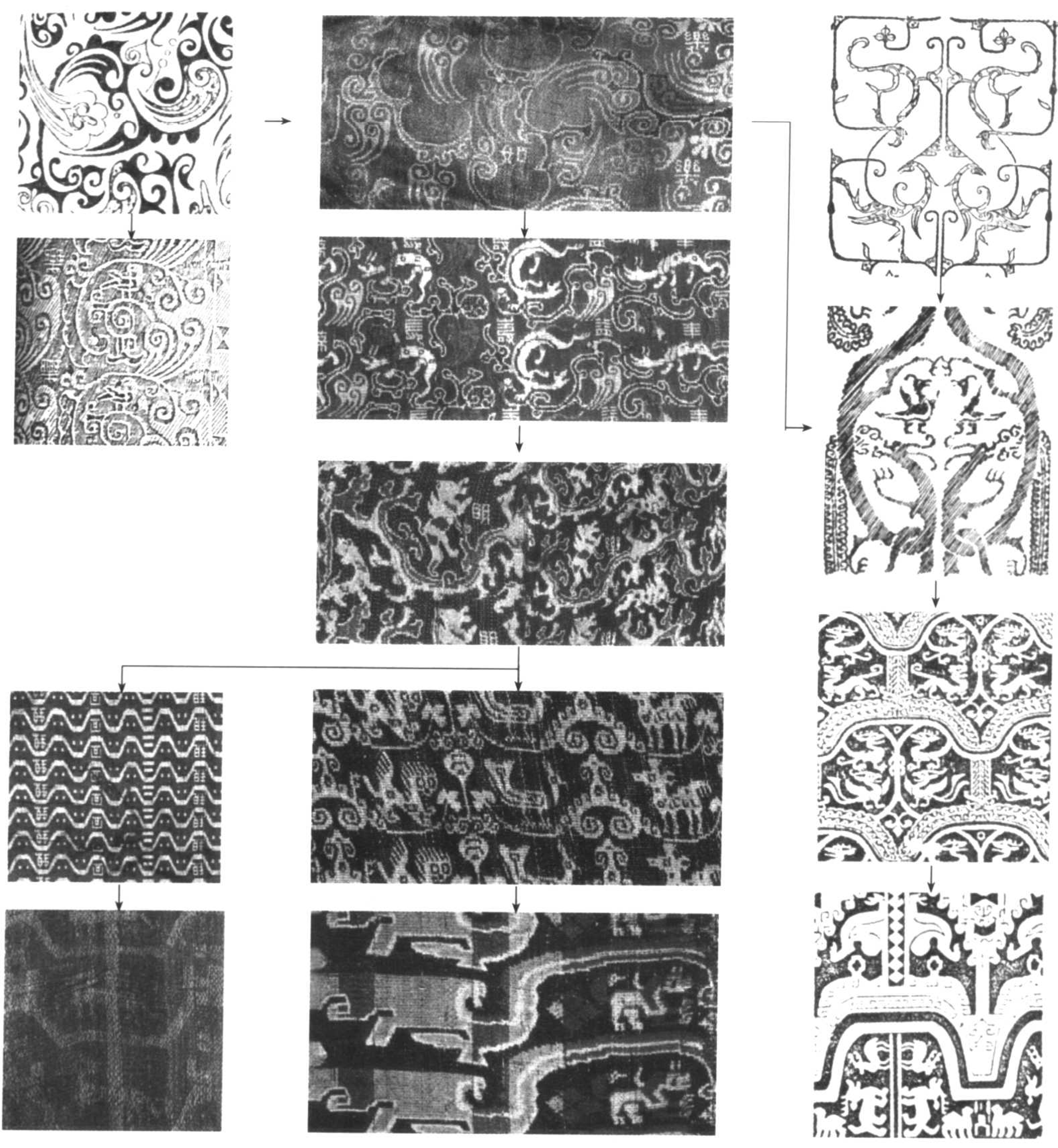


图6-16　云气动物锦纹的系谱

云气动物锦纹中的云气应得之于刺绣艺术。战国秦汉时期的刺绣水平已极高，云气婉转自如，整个图案浑然一体。而织造图案就不一样了，技术上的限制使它与刺绣有一个时差，云气纹样从刺绣到织物上花了约百余年的时间。

云气纹样在用于织锦之后，一方面形成以云气为主的锦纹，这就是万世如意锦和乐字锦等第一种穗云式锦纹，而主要形成的乃是第二种带有动物的穗云式锦纹。然后，穗状云被逐渐淘汰，取而代之的是山状云，东汉是穗状云与山状云的共存期，也是它们的交替期。此后山状云又逐步程式化、简明化，最后变成纯几何形的骨架。吐鲁番出土的瑞兽纹锦可以看作是这一系统的结束。

## ●文化背景

云气动物锦纹在我国丝绸图案史上占有独特的地位。其纹样之奔放、古拙，独树一帜，空前绝后，并广为流传。从记载来看，当时长安、邺城及建康等几


图6-17 营盘出土动物兽面纹绮的纹样

个政治中心的宫廷中均有此类织物。前引《洞冥记》和《邺中记》是对长安和邺城的记叙，而梁简文帝在《谢赉魏国献锦等启》中赞扬北魏“尚传登高之文”，正反映了南朝亦十分欢迎这种织物。再结合出土实物来看，俄罗斯、蒙古、新疆等地均有出土。特别有意义的是延年益寿锦在苏联米努斯辛克、新疆楼兰和民丰均有发现，万世如意锦出现在内蒙古扎赉诺尔和新疆民丰两个地方，广山锦在蒙古诺因乌拉和新疆楼兰都曾出土，登高锦则分别出现在楼兰的遗址中、邺城的产品名录中和建康的消费记载中。这些事实均实实在在地反映了这些云气动物锦纹的流行和广受喜爱。

云气动物锦纹的流行，反映了当时的思想文化与社会面貌。秦汉历代帝王十分热衷于源于道家和荆楚巫术的神仙学说。他们登泰山封禅，建仙阁灵宫，在住宅里画以云气及各以胜日驾车辟恶鬼，其目的是为了招仙入室或引魂升天。因此，当时以为只要将自己的宫室布置成云烟缭绕或瑞兽丛生之状，就可以使自己更加接近神仙。神山就是人与天相通途径之一，仙人们也会由此而经常光临，而这些瑞兽仙人往往能帮助自己的灵魂升天或是保佑自己长寿，得到不死药，甚至保佑子孙绵绵无极。这一思想，在织锦的铭文中得到了明显的反映。

神仙思想不仅反映在织锦图案上，当时众多的艺术品均是如此。如东汉至魏晋的画像石和画像砖上就甚多云气动物纹样。其他如东汉兴起的神兽镜和画象镜，其题材大多与神仙思想有关。再如金银错和博山炉等铜器上的造型亦是如此。这样，与人们生活密切相关的一些工艺美术品均是相同题材、相同风格，便形成了一种时代特色，李泽厚称之为楚汉浪漫主义的潮流。

### ●工艺特点

云气动物锦纹的其中一个特点是经向循环小而纬向循环大。除了诺因乌拉出土的鸟树山石纹锦一个循环中的夹纬数（等于提花综片数）为350根显得特别多之外，[1]其余的云气动物纹锦的夹纬数一般都在80根以下。如长乐明光锦夹纬较多为71根，登高锦和永昌锦均为56根，广山锦更少是36根，延年益寿锦虽然一个循环中夹纬数为66根，但由于相邻两根纬上丝两两规律相同，故实则需要花综33片。由于提花综片数不能任意增大（史传陈宝光妻所用织机用一百二十镊，即用一百二十根织花杆或提花综片，已是用综之极限），而一般织物用综少，经向循环自然就小。因此，虽然云气动物锦纹经短纬长的格式与当时艺术背景有关，但更重要的原因还在于织造技术的限制。

云气动物锦纹在汉魏时期盛极一行，但后来便悄然隐去，其原因则是多方面的。魏晋南北朝社会的动乱导致其图案的简单化，中外文化交流降低了其在丝绸图案中的地位，织锦中心由中原向巴蜀的转移也使丝绸图案风格的变迁来得容易。而关键是织锦技术的变迁（束综提花和纬显花），更使云气动物锦纹不再适应，终

[1] Riboud, K, Detailed Study Of the Figured Silk with Birds, Rocks and Tree from the Han Dynasty, *CIETA Bulletin*, No. 45.

于悄然隐去了。但对于它的艺术成就，我们在赞叹之余亦应加以总结。其实，如此飞动浪漫的云气动物锦纹并非毫无章法，而是有明显的程式可循的。两件通贯全幅的穗云式云气动物纹锦——韩仁锦与延年益寿锦，它们虽然动物题材不同，但所用的云气骨架却完全相同，连穗式云的分布亦相同，在山云式云气动物锦纹中，几乎所有的云气骨架均呈曲波形，只是有时明显，有时不易注意罢了。了解这些规律对于我们深入研究和开发汉代艺术有着明显的帮助。

## 3　非主流纹样

### ●兽面纹样

汉史游《急就篇》描写织锦纹样时有“豹首”之称，颜师古注：“豹首，若今之兽头锦。”魏曹丕《与群臣论蜀锦书》中提到洛阳生产“虎头锦”。这说明当时有兽头纹样出现在织物之上，对照实物可知，这类纹样还为数不少，但与云气动物纹的风格有着较大区别。



图6-18　兽面纹锦

诺因乌拉匈奴墓中出土了一种兽面纹锦，或可以称为豹首锦。这是一种以正面豹首为主题的纹样，两边饰有较小的侧面豹纹，豹身明显带有钱纹。其实，在织物上的虎头还是豹首殊难判断，有时还不如称为兽面纹锦更为简明和客观。

兽面纹在汉绮上常与其他纹样一起出现，在新疆楼兰、营盘等遗址中都曾出现过类似的绮。往往是在对称叠折纹形成的骨架中填置如对鸟、对兽等纹样，但其中有一格为正面的兽面纹（图6-17）。



图6-19　诺因乌拉出土带钩纹锦

汉代丝绸的兽面纹样，一方面是远古饕餮纹的继承，商代刺绣图案中已经应用此类纹样；另一方面则与铺兽纹的形象十分相似。

兽面纹样在后来的丝绸图案中也不少见。营盘出土一件兽面纹锦上除兽面外还织有佉卢文和中文字样，国外也有几件私人收藏中可见兽面纹（图6-18）。此外，日本正仓院藏有几件风格为六朝时期的织锦，其中就有被称为“狮齿纹”的，其形象为一张牙兽面，似为狮面，两旁还有动物和羽人。[1] 青海都兰热水出土簇四骨架图案和甘肃敦煌发现的龙虎朱雀锦的骨架联接处均采用了兽面纹，那已完全是铺兽的形象了，在图案中不占主要地位。



图6-20　帕尔米拉出土交龙连璧锦

汉代兽面纹样的另一种形式是龙首纹，在诺因乌拉汉墓和武威磨咀子汉墓中均发现了一种锦纹，十分奇特，日本

[1]　松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社1984年。

学者定名为带钩纹锦（图6-19）。其实，将这种纹样与江陵马山楚墓出土刺绣的正面龙作比较后可以发现，这应是一种带有早期特征的龙首纹样。但汉代带钩也通常采用龙首形，故称作带钩纹样也不算错。

### ●连璧和交龙

曹丕《与群臣论蜀锦书》中也提到了洛阳曾产连璧和交龙锦。璧是我国古代的玉器，用于祭祀。汉画石上有璧的形象，魏晋时期的壁画、棺板画上也经常可以看到璧的形象。而且，璧出现时还经常与交龙在一起。往往是有两条龙交缠盘绕，穿过璧孔，有时还打一个结（图6-20）。不过，交龙有时也不完全相交，还有对称盘绕的情况。

### ●茱萸纹

《邺中记》记载后赵石虎织锦署中生产的锦名中有“茱萸锦”之名，茱萸锦名虽然出现在十六国的史料上，但其纹样在丝绸上的实际应用应该更早。

在马王堆出土的刺绣印染和织锦中有一种相近的植物纹样，其花枝卷曲，果实作裂叶形，其花有时作蕾状，有时则为三瓣状，这种图案很可能就是茱萸纹。其中以茱萸纹绣最为清晰，而且色彩分明（图6-21a、彩版八：b）。茱萸纹锦的纹样较为简单，仅一果壳，中有果实数点，与枝结合而成（图6-21b）。茱萸纹印花敷彩纱的茱萸变形较大，枝蔓卷曲，有花有果（图6-21c）。茱萸纹锦在后来稍晚的楼兰和尼雅遗址中也有发现（彩版九：d）。

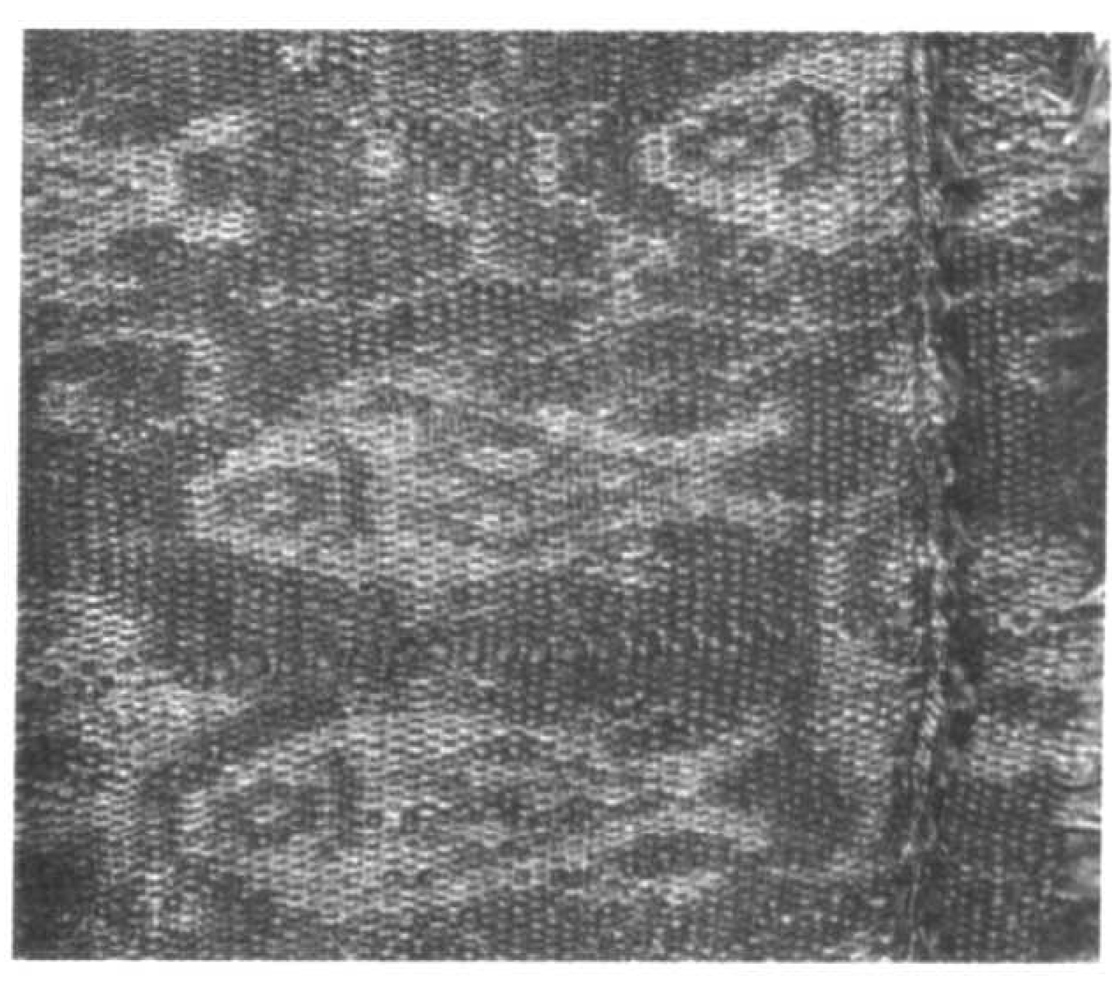
茱萸又名吴茱萸，属芸香料，是一种落叶乔木，《本草图经》云：“生上

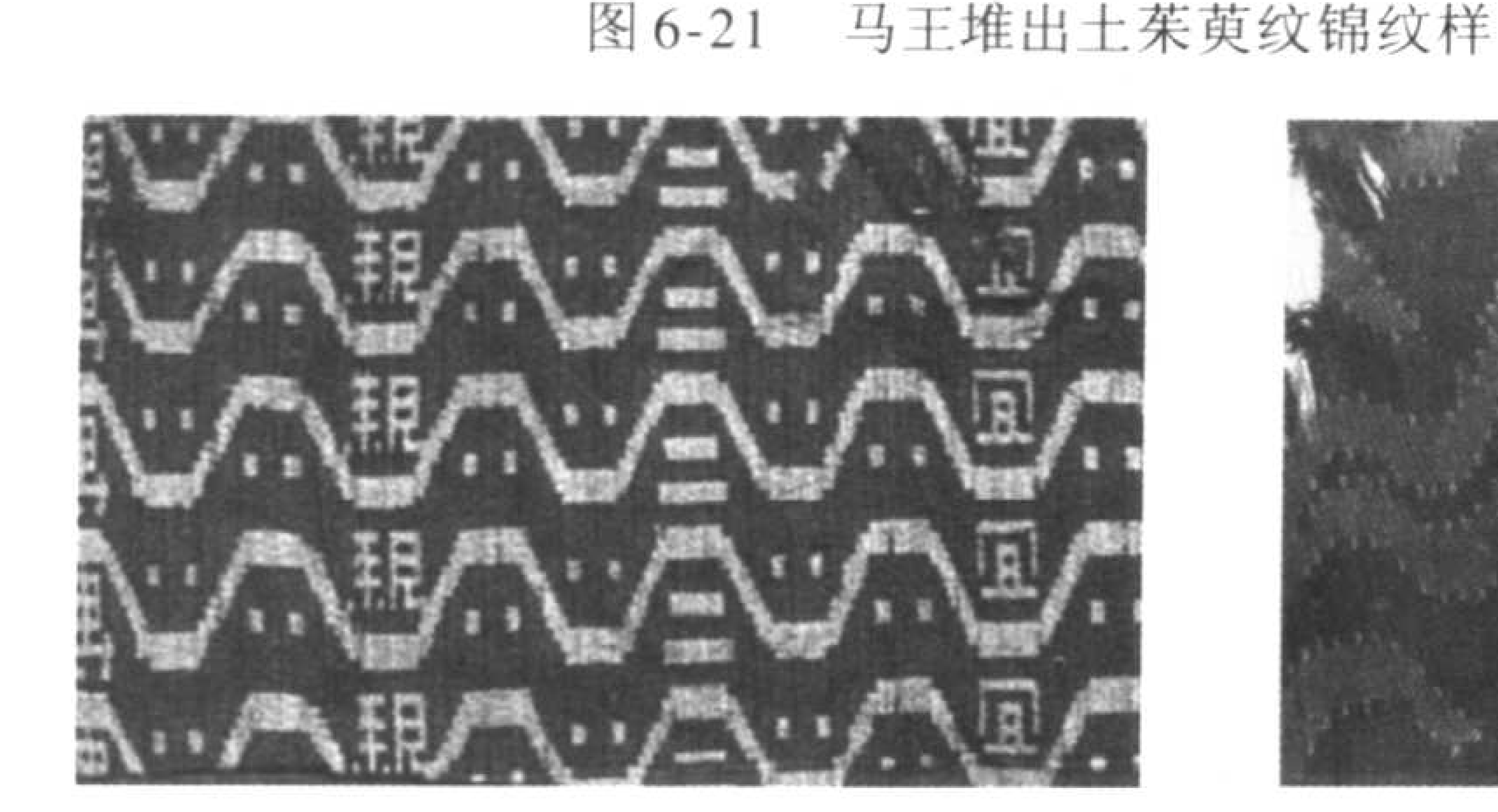

a. 刺绣

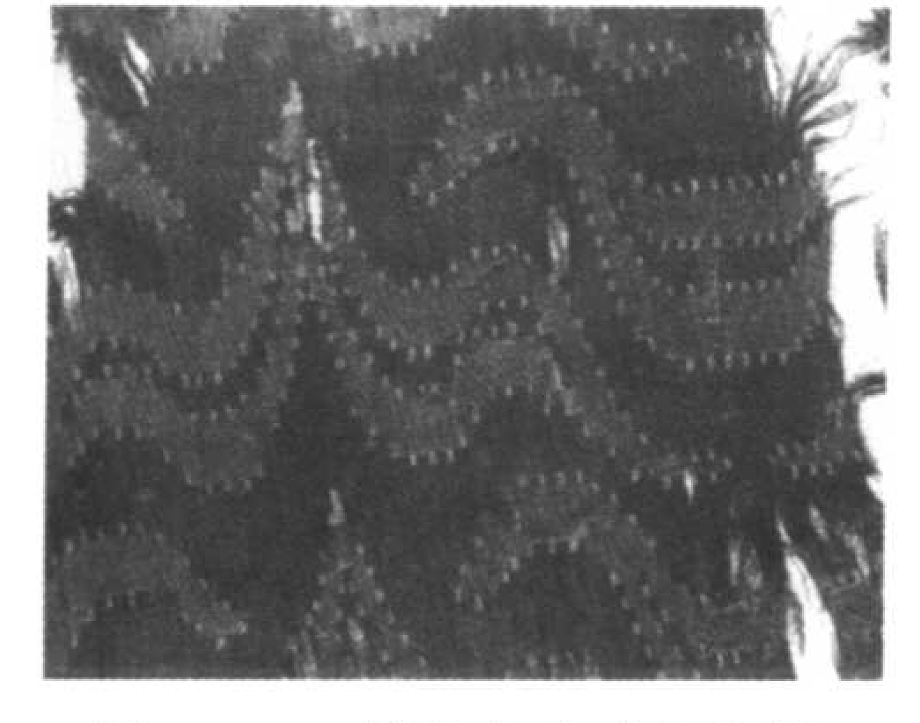

b. 织锦

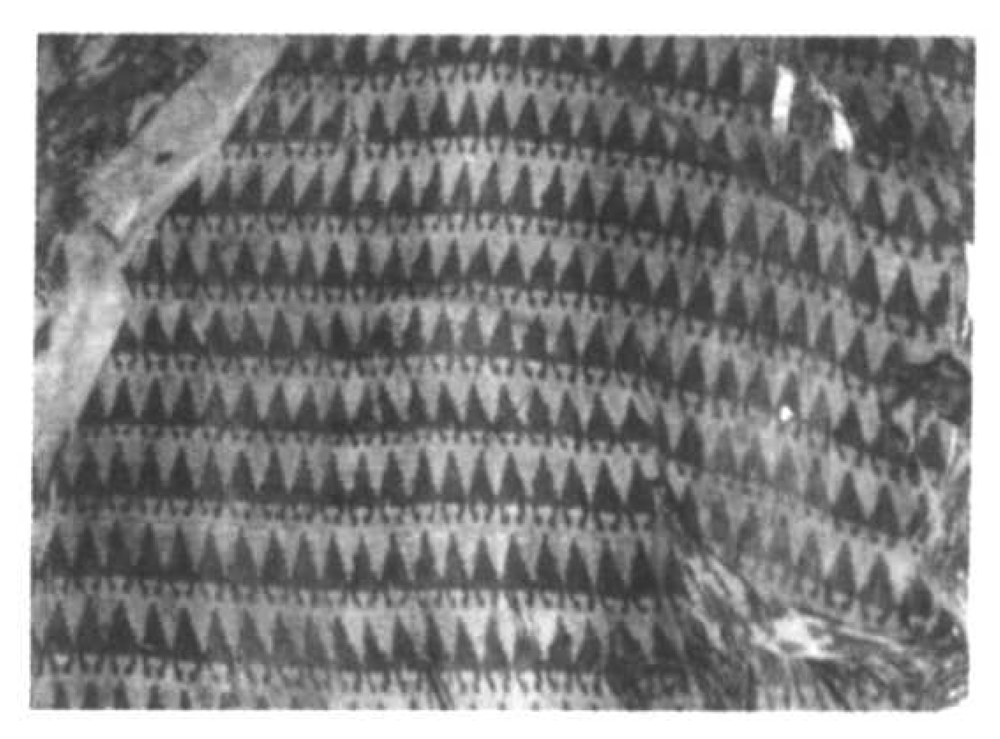

c. 印花

图6-21　马王堆出土茱萸纹锦纹样


图6-22　楼兰出土双鱼纹锦


图6-23　尼雅出土曲波纹锦


图6-24　楼兰出土虎斑纹锦


图6-25　三角纹锦

谷川谷及冤句，今处处有之，江浙蜀汉尤多，木高丈余，皮青绿色，叶似椿而阔厚，紫色。三月开花红紫色，七月八月结实似椒子，嫩时微黄，至成熟则深紫，九月九日采阴干。”茱萸的果实似椒子，成熟后会开裂，此即茱萸纹中的裂叶纹样。实中之籽极为香烈，俗尚之以为可辟邪。《风土记》曰：“俗尚九月九日为上九，茱萸到此日气烈熟色赤，可折其房以插头。”这种风气一直沿袭，故王维《九月九日忆山东兄弟》诗有“遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人”之句。

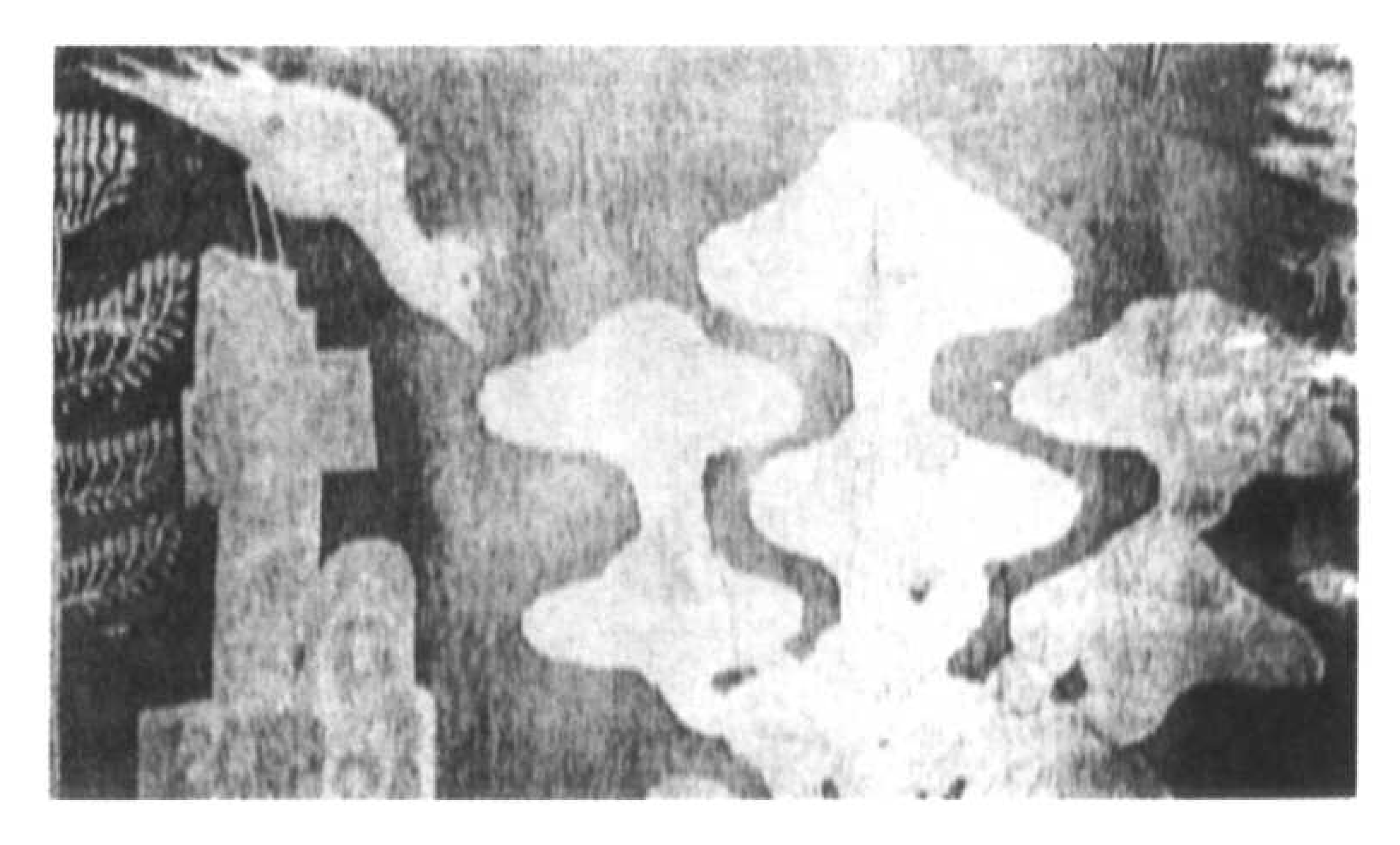


图6-26　诺因乌拉出土山石鸟树纹锦

不过，汉代茱萸纹的枝叶变形极大，与当时的云气骨架十分类似，这或许是文化影响的缘故，不足为奇。

## ●双鱼

鱼是当时较为流行的纹样题材。汉代瓦当、铜洗等中均有双鱼纹出现，湖南桃源大池塘东汉墓出土双鱼纹铜洗，并有“富贵昌、宜侯王”等铭文。《古诗》云：“客自远方来，遗我双鲤鱼，呼儿烹鲤鱼，中有尺素书。”因此，鱼纹也是当时表示吉祥的纹样，楼兰就有这类双鱼纹的织锦出土（图6-22）。

## ●曲波几何之纹

汉锦中流行曲波之纹，这种锦纹只是上下曲折的曲线，中间有时也会织吉祥铭文，但有时只是空白。铭文有无极锦、锦宜二亲传兄弟子孙无极等（图6-23）。魏晋时曾有一墓室中的壁画画成这一式样，完全是当时用织锦来装裱室内的一种模拟，正说明这样的织锦正是一种十分典型的锦纹。

与曲波纹名称相似的有斑纹锦。此名首见于《邺中记》，但在楼兰遗址边上的古墓葬中发现了真正的实物。这种实物以虎斑作题材的织锦不多，但在这一例子中的斑纹锦以蓝色为地、黄色显花，极像虎斑的纹饰（图6-24）。

当时的几何纹锦中还有三角纹和菱格纹等（图6-25）。

## ●山石鸟树纹锦

就工艺和图案来说，诺因乌拉匈奴墓中发现的山石鸟树纹锦是一个特例。

这件织物之所以显得特别，有着三个方面的事实：一是一组内经丝的根数，汉代织锦大多是1∶1或1∶2进行显花的，但此锦最密处以1∶5显花；二是图案的经向循环长度，通常均在9cm以下，而此件则达54cm，这二点说明了当时技术上的成熟或是织物可能由挑花织制；而第三点则是不寻常的图案，这点尤其令人注目[1]（图6-26）。

很多学者讨论过这块织物不寻常的装饰花纹。俄国学者如卡米拉·特列费勒、

[1]　Riboud, K, Detailed Study Of the Figured Silk with Birds, Rocks and Tree from the Han Dynasty,*CIETA Bulletin*,No. 45.

鲍乐夫卡和鲁博雷斯尼钦科等试图解释其图案的象征意义，英国学者有耶兹和安斯顿等人，日本学者也对此有所论及。几乎所有的学者都在不同程度上认为这块织物的纹样是非常奇特的。在紫棕色的地子上花纹清晰可辨，由三种或五种不同深浅的金色组成，而从肉眼看来，织物的整体色彩是呈一致的棕黄色。所用的丝线共有六种颜色，花纹由两组方边的山石岩崖构成，陡然耸立于两旁。在山石中间的深凹处，有一株姿态优雅的小树，树上长有三对对称的枝丫和一个尖尖的树梢。上面结着鲁博雷斯尼钦科所说的桃子，或者像其他人认为的那样是花或叶子。

在每组山石顶上站着一只身体斜倾的鸟：长长的身体和尾巴，两条细细的腿、头顶鸟冠。然而在至今为止所知的汉代所有神话及文学作品中，这种样子的鸟儿从未出现过。纹样中的鸟儿（一只在东、一只在西）斜向一种奇怪的呈弯曲状的植物或者说是蘑菇，有三条庞大的枝干和九个头。大多数学者认为，这种奇怪的真菌状植物就是灵芝，在古代中国，灵芝是幸福、长寿，尤其是永恒不朽的象征。

鲁博雷斯尼钦科在1957年详细地描述过这一装饰纹样的象征意义。他引证《山海经》等中国古籍及有关野史记载，说明有一种神鸟居住在扶桑山上的神话。在另一神话史料中他引证说明在桃都山上生长着一株巨大的桃树，桃树上有一只天鸡。根据鲁博雷斯尼钦科的文章，这一装饰纹样的象征意义完全是属于中国的，其他持不同观点的人如普非斯忒、鲍乐夫卡等则认为这株小树就是所谓的“生命树”，并进一步认为这种装饰纹样的起源受西亚或美索不达米亚地区的影响。按照这些学者的假设，这种装饰纹样既可能是对一种非常古老的有文字以前的玄想性概念的借用(经过多少年代代相传转化成视觉的形象），也可能是和古代中国流行的某些象征符合的对应。但至今尚无定论。

此件织物的另一特别是其用途，出土时不是作为衣料而是被挂于墓室壁上。因此，里布夫人综合以上情况认为，这件织物很可能是汉人为匈奴专门生产的，用于其庆典仪式，纹样所表现的主题也应为匈奴的信仰和观念所接受。

# 第七章　丝路大转折

## 1　新题材自西来

### ●波斯锦来到中国

魏晋南北朝是一个政局动荡、战火弥漫的时代。但在这样一个混乱的局面中，各民族人民交融相处，南北文化也交流发展，社会意识形态领域冲破了独尊儒术的传统，魏晋玄学、佛教观念日益盛行，中国古代艺术史也进入了一个新的阶段。在丝绸艺术方面，这一时期的鲜明特点是来自西方的影响。

张骞凿通西域，使中国的丝绸通过丝绸之路传向波斯、罗马，中国由此而获得了"丝国"（Seres）的美誉。同时，各种西域特产如葡萄、红花等也源源不断地输入中国，这使得某些适合于外销的丝织品采用了具有异土别情的图案，新疆出土的汉代鸟兽葡萄纹绮和鸟兽葡萄纹绣就是例证。[1]

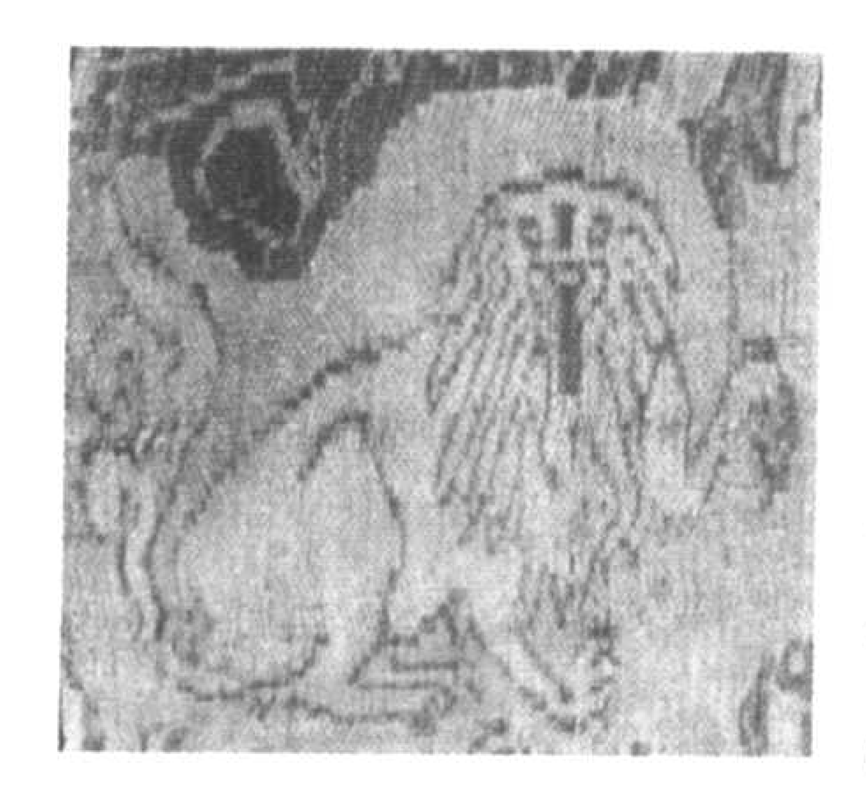
公元224年至652年，萨珊王据有波斯王位，相当于中国的魏晋南北朝及初唐时期。在这期间，萨珊波斯艺术极大地影响了中国的染织图案。至迟于公元6世纪，波斯锦已经传入中国。《高昌章和十三年（543年）孝姿随葬衣物疏》和《高昌延寿十年（633年）元儿随葬衣物疏》中均出现了"波斯锦"的名词。我国的西北地区乃是通往波斯之路的要塞，接触波斯锦自然会早于内地。内地知道波斯锦可能略晚，《隋书・何稠传》载："波斯尝献金线锦袍，组织殊丽，上命（何）稠为之，稠锦既成，逾所献者。"波斯所献金绵锦袍，可能采用了加金织法，这在西域的出现可能早于内地，何稠以其少府监织染署的雄厚技术力量才织得貌似神离的织物"逾所献者"，这说明波斯锦曾给中国丝绸生产者和消费者们以较强烈的影响。

据法国雷奈・格鲁塞的研究，萨珊朝艺术具有双重倾向："一种趋势是用自然主义的手法表现活的形体，特别是动物，另一种趋势是创造装饰性图样和抽象的几何图案。"这双重倾向在丝绸图案中的表现就是以动物为主题纹样和以几何形纹样作图案的骨架，其突出的例子就是一般被称为联珠动物纹的图案。

[1]　武敏：《新疆出土汉唐丝织品初探》，《文物》1962年第7-8期。

## ●珍禽异兽

汉代动物纹样主题已如前述，大多均为中国的传统题材。到魏晋之后，又有许多新的珍禽异兽出现在丝织品上。

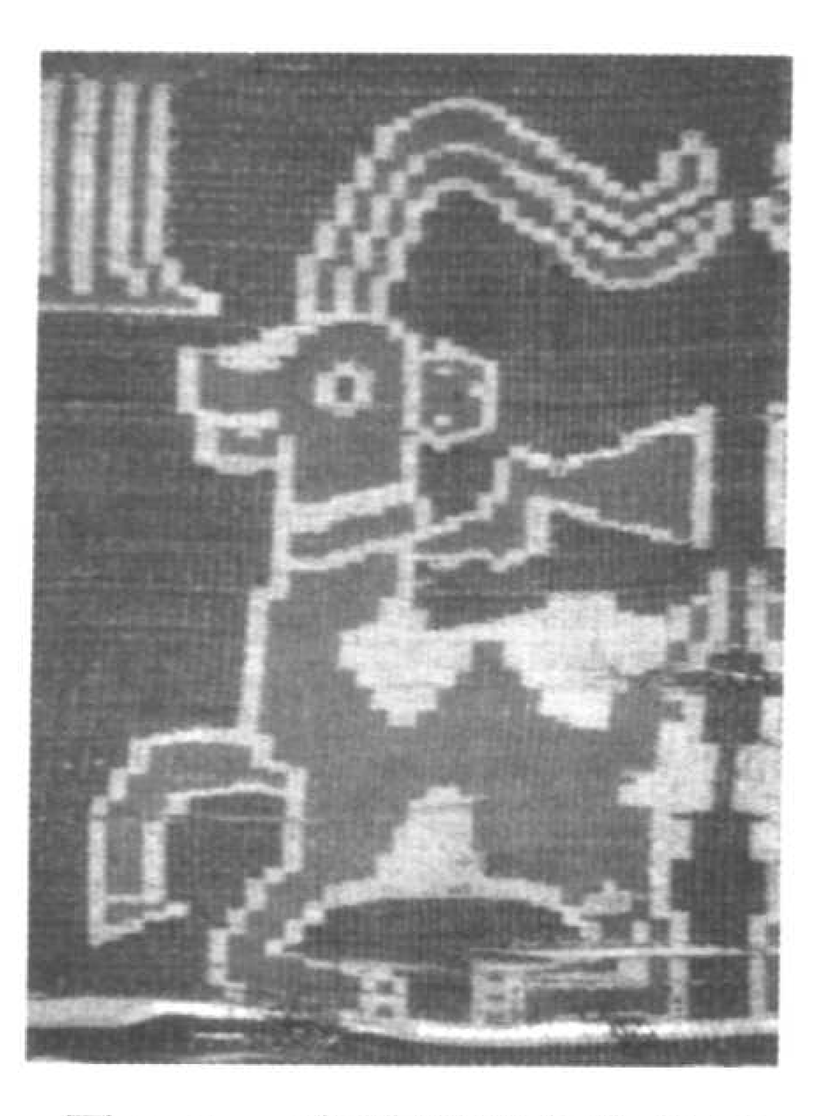

图7-1　魏晋织锦中的狮纹

狮：狮在中国被称为百兽之王，但其产地却远在非洲和亚洲西南部，就其艺术造型来看，主要是印度和波斯的狮子对中国产生了影响。狮子在印度社会中的地位极高，很早就见于艺术品，著名的印度鹿野苑属于阿育王时期的石柱（公元前3世纪）上雕刻着四只背对背蹲踞的雄狮像，非常雄劲有力，在印度成为力量的象征。波斯艺术中也常见狮子之像，有人认为这是密特拉神（Mithra）的化身，是波斯主神阿胡拉（Ahura）的主要侍从。狮子传入中国时间很早，汉代宫廷已有狮子舞，汉画石上亦有狮子造型，但在丝绸上却迟至北朝才出现。吐鲁番出土方格兽纹锦中有狮子图案，[1]另一件香港私人收藏的锦缘绫袍上也有云山狮纹锦，均可以为证（图7-1）。到唐宋时则更为流行。


图7-2　魏晋织锦中的象纹

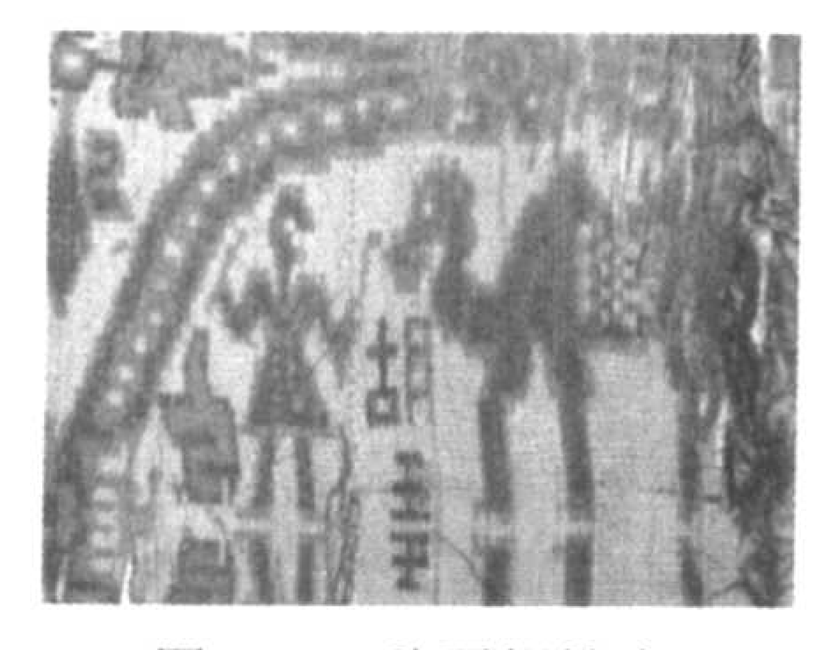
象：象亦产于南亚地区，是南亚热带丛林中极为重要的交通工具。此外，象背也是人们表演的场所，所谓“象舞”，也就是在象背上表演的舞蹈。方格兽纹锦中的象，其实就是一个撑着华盖、铺着莲座、上有坐人的舞台。中国丝绸博物馆藏有一件簇四卷云联珠对兽锦上也有象戏的形象，在大象背上有乐师正在弹奏琵琶（图7-2、彩版一一：b）。

牛：牛在世界各地均有驯化，中国也使用很早。而在印度和波斯，有一类瘤牛形象经常在建筑、雕刻中出现，亦代表一种原始的神，传入中国后亦少量地出现于织物之上。


图7-3　魏晋织锦中的羊纹

羊：羊在中国亦有饲养，但从汉代一些羊的纹样来看，或为绵羊。北朝之时，西亚之羊的形象来到中国，有长角，通常作站立或蹲踞姿势。比较波斯器皿上羊的造型来看，可知这是一种山羊（goat），或许还是一种野山羊（ibex）。一般体形健壮，能作跳跃状，因此，波斯艺术作品中还有将此类山羊插上双翼的例子（图7-3）。

骆驼：人称沙漠之舟的骆驼是丝绸之路上的主要运载工具，原非中国所有。北朝起开始大量出现有牵骆驼贸易的壁画、画像砖、陶器及丝织品等，其中最著名的是吐鲁番出土的隋代胡王牵驼锦及都兰出土的对波狮象牵驼纹锦（图7-4）。


图7-4　魏晋织锦中的胡王牵驼纹

鹿：鹿的情况与羊相似，北朝至唐的鹿纹与中国传统鹿的造型亦有较大区别。这是一种马鹿，又称赤鹿（Cervus elaphus）。体态亦是相当健壮，体长可达1.8m，肩高约1.5m，雄鹿有角，多达8叉，身上可骑人，波斯所见鹿纹图案，均为牡马鹿（grap），与中国传统的鹿亦相去甚远，故此类鹿纹当来自西亚，初唐的大鹿纹锦即为马鹿纹锦（图7-5）。

---

[1]　新疆维吾尔自治区博物馆：《丝绸之路——汉唐织物》，文物出版社1972年。

马：马是最常见的载人动物，但西方之马明显优于东方之蒙古马种，故汉武帝数次征战西域以求宝马。波斯的马在当地亦被视为神灵，身上生翅，可称天马。一说它为埃及之太阳神，一说它为波斯之Tishtrya神。北朝末期天马行空来到中国，频繁地出现在织锦图案之中（图7-6）。

野猪：野猪通常只以猪头的形象出现，青面獠牙，在西亚和南亚分布极广，也经常出现在金银器和石刻艺术上。一般呈两种形态，或是在狩猎中被追杀，或仅作猪头状，后者被认为是波斯祆教中的伟力特拉格纳神（Verethraghna）的化身。隋朝中原已在石棺上出现此类造型，唐代织锦和刺绣中这类例子已发现多例（图7-7、彩版一二：a）。

孔雀：南亚产物，十分漂亮。约在汉代或更早为中原所知，北朝时已见“金钱孔雀文罗”的记载和对狮对孔雀锦的实例出现。此时的孔雀大多均口衔绶带或花（图7-8），是一种独特的姿势。这种姿势或对后来粟特锦中含绶鸟的形象产生影响。

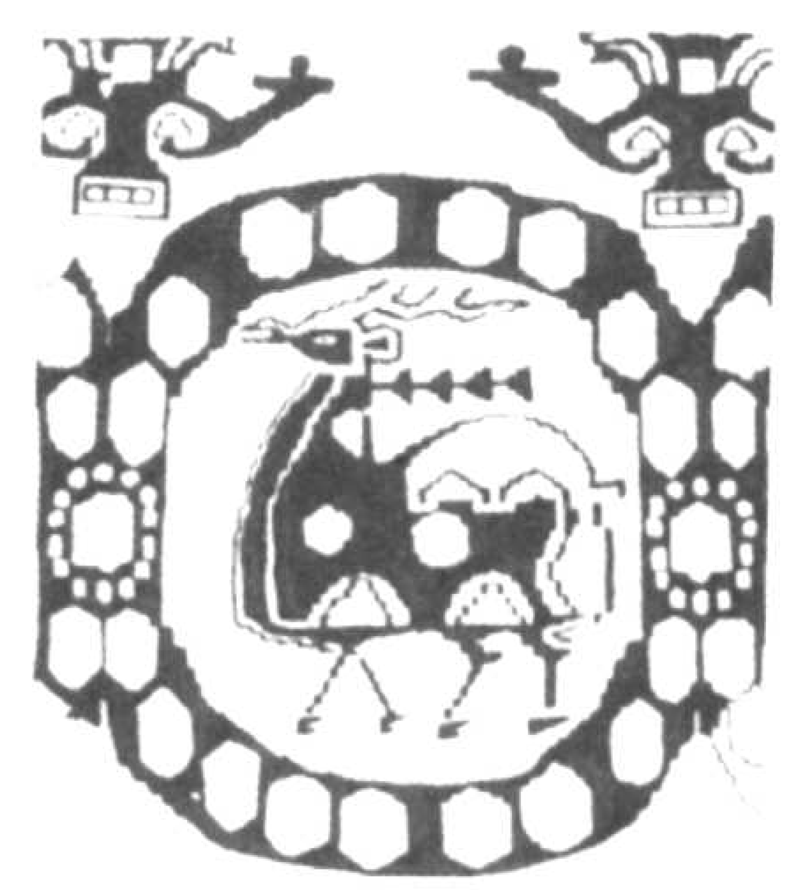

图7-5 吐鲁番出土大鹿纹锦纹样


图7-6 吐鲁番出土联珠对马纹锦纹样

## ●提婆之神

伊斯兰之前的西亚地区，信仰的其实还是多神教，许多动物均在宗教中占有一定的地位，代表着某一神祇，如前所述的马、狮、象、猪等。但另有一类神祇却以人物形象出现在织物图像中，深深地打上了异域文化的烙印。

新疆吐鲁番阿斯塔那出土的《高昌条例出臧钱文数残奏》（574年）中多次提到“提婆锦”的名称，应是产于内地并具有“提婆”图案的织锦。提婆（Deva）是雅里安人原始宗教中的主神之一，即天神。到吠陀时代，提婆在印度和伊朗两个民族中仍是神名，但其地位却有很大的不同。在伊朗，提婆被称为Daeva，视作恶魔之化身，而在印度，提婆则被认为是战胜恶魔的善神。当原始宗教被婆罗门教取代后，尽管提婆不再是一个具体的神名，但仍是善神的通称，湿婆和毗湿奴就分别有过摩诃提婆和婆苏提婆的名称。从一般教义均是善神战胜恶魔来看，“提婆锦”中的提婆不会是伊朗的恶神而应是一位来自古代印度的神祇。


图7-7 吐鲁番出土猪头纹锦纹样

在都兰热水墓中可以找到不少属于6世纪产物的织锦，其中就有一种一主二宾式的人物造型，如黄地对波狮象人物锦和红地对波楼堞狮面锦中的局部纹样，正是一主趺坐于中台，二宾持械旁立的造型；此外，吐鲁番哈喇和卓唐墓中曾出土有“小联珠双人侍坛锦”也应是同类题材。日本正仓院亦藏有一件“紫地龟甲佛殿文锦”，其中虽为一主四宾造型，但仍属同类。初看起来，这些图案很像是西北地区石窟中常见的一佛二弟子造型，其实不然。其间最大的区别是织锦图中一主头带花冠，而侧宾则手执三戟叉，甚至还有蛇状物（彩版一一：c）。


图7-8 吐鲁番出土联珠对孔雀锦纹样

据研究，持三戟叉的神像在印度文化中经常可以见到，位于印度河上游的摩亨朱达罗（Mohenjo-Daro）遗址中的湿婆神像、后来经常

出现的毗湿奴的第八化身大黑天神均作此状；而头戴花冠也是印度神像（除释迦牟尼外）的常用方法，如梵天的形象和大日如来的形象。在中国西南地区的佛教石窟造像中，这类形象也屡有发现，云南剑川石钟山、金华山、昆明地藏寺大理国经幢、张胜温画卷、巴中南龛十六如意轮观音像等中均能看到手持三戟叉的大黑天神造像，此外，四川广元千佛崖等初唐石窟中亦有多座头带“七宝天冠”的毗卢遮那佛（即大日如来）。通过比较可知，魏唐织锦中的一主二宾人物与西南石窟中的大黑天神及大日如来等造像非常相似，当有共同源头。湿婆、毗湿奴、梵天是婆罗门教中的三大主神，大日如来则是密教中的主神，毗湿奴的第八化身大黑天神后来则成为密教的护法神。而密教虽属佛教，但在文化艺术上则更多地保留印度的传统，故这些织物上的神祇造型应是印度文化的结晶。具体地说，或许就是大日如来和大黑天神的形象，但在称呼上却可笼统地称为提婆。

**●太阳神赫利奥斯**

能明确考证出神祇姓名的要数来自欧洲的太阳神赫利奥斯（Helios）了。

赫利奥斯是希腊神话中的太阳神，他不同于后来赤身裸体的阿波罗。传说他是提坦巨神许珀里翁及其妹兼妻子特伊亚的儿子，每日驾四马金车在空中奔驰，从东到西，晨出暮没，用阳光普照人间。这一形象在欧洲的青铜时代已有发现，但其崇拜盛于公元前5世纪的古典希腊时代。大约在马其顿国王亚历山大东征时，赫利奥斯也随之来到东方。建于公元前100年前后的菩提伽耶围栏上雕刻着印度的太阳神苏利耶（Surya）的形象，亦是坐于一队马匹所拉的二轮战车之上，是纯粹的希腊艺术的输入。据《秘藏记末》载，中亚佛教中的“日天”（即日神）形象也是“赤肉色，左右手持莲花，并乘四马车轮”，考之于拜城克孜尔和敦煌莫高窟壁画中的日形象可证此言不虚，只是图有简略而已，这大概是掺入了印度佛教因素后的赫利奥斯。

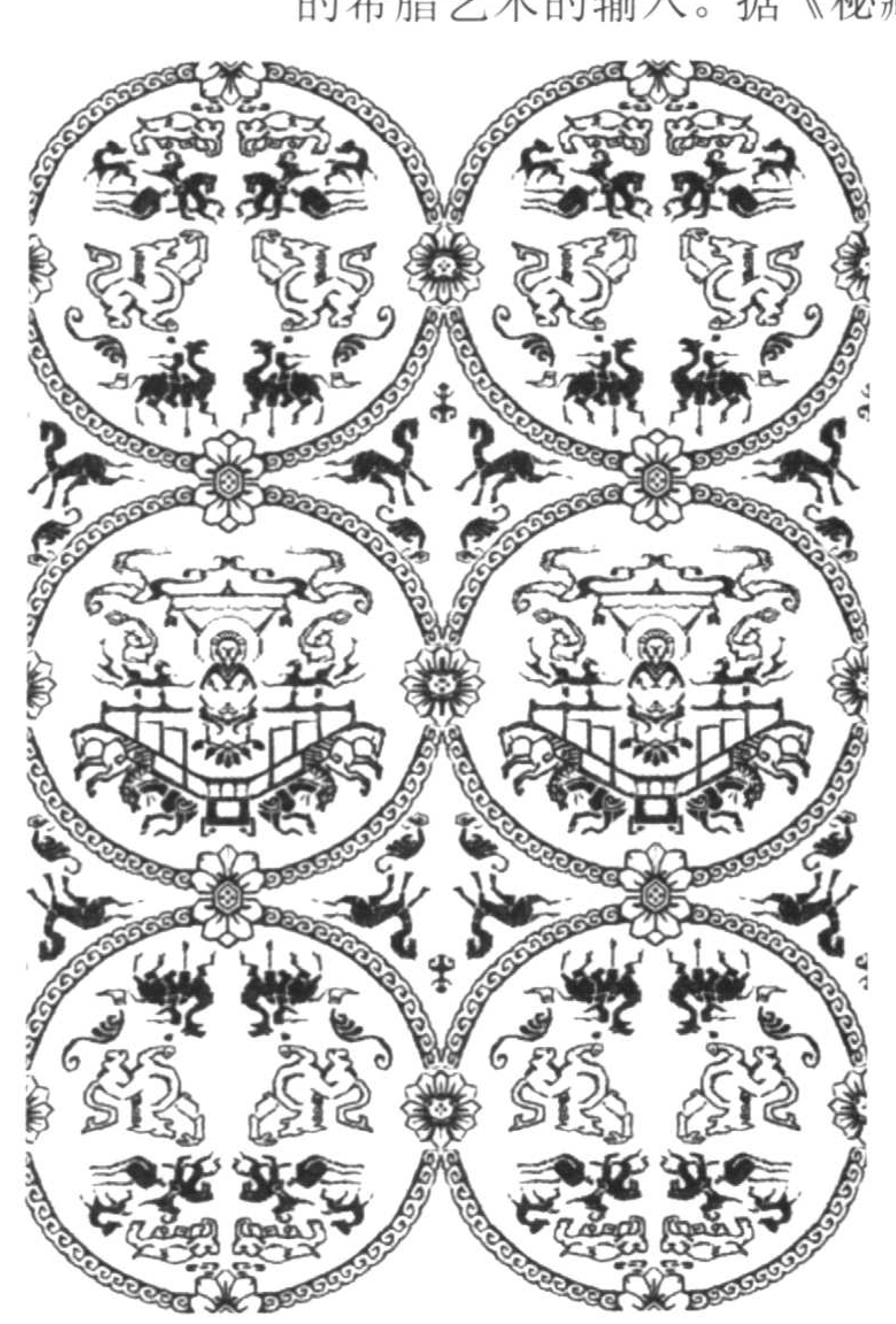


图7-9　都兰出土红地簇四云珠日天狩猎纹锦纹样

当赫利奥斯出现在北朝到隋之际的织锦上的时候，其所含的文化因素来源就更为复杂了。出土于青海都兰热水墓中的红地簇四云珠日神锦是西北地区所出各种日神锦中最为典型的一件。其簇四骨架由外层卷云和内层联珠组合成圈，圈间用铺兽和小花相连，圈外是卷云纹和中文“吉”字，圈内是太阳神赫利奥斯。他头带宝冠，上顶华盖，身穿交领衫，腰间束紧，双手持定印放在身前，双脚相交，头后托以联珠头光，坐于莲花宝座。宝座设于六马所驾之车上，车有六轮，中为平台，六马均是带翼神马，三三相背而驰，车上有两戟卫士，似为驾车者，还有两人仅露面部，似为执龙首幡者，整个图案对称、平衡，呈得庄严、安详。仔细分析，可知这一赫利奥斯身上含有来自希腊、印度、波斯、中国等文化

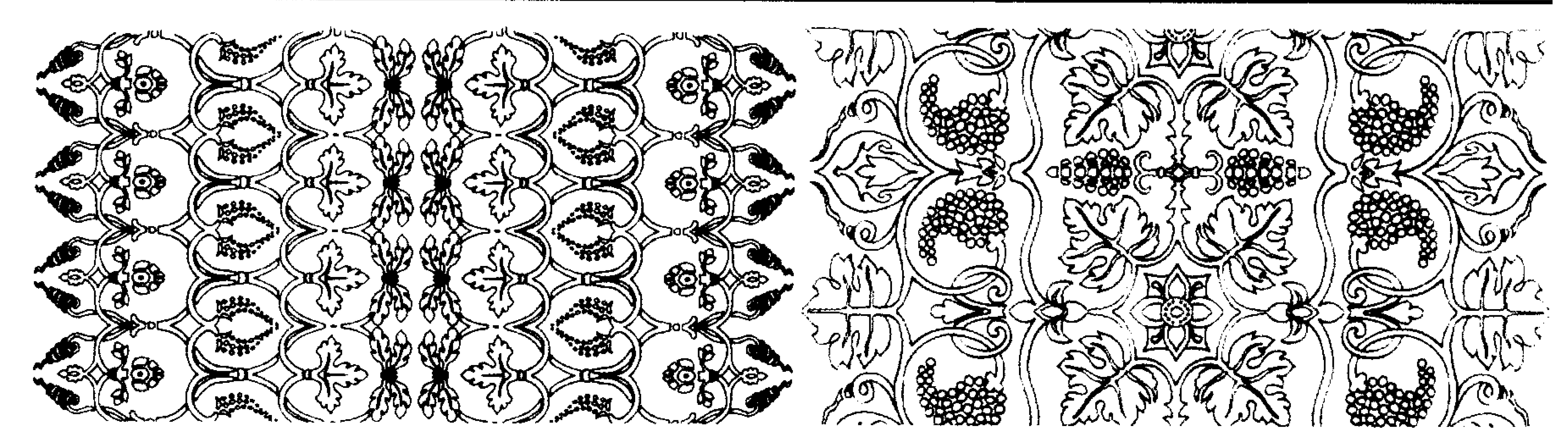


图7-10　都兰出土两种葡萄纹绫纹样

圈的因素。希腊的神、希腊的题材，但其造型却明显具有印度佛教的意味，华盖、头光、幡、莲花宝座等均是佛教中特有的因素。至于联珠圈等装饰性纹样及整个簇四骨架构图则是萨珊波斯的风格。此锦产地判定为中国内地，其上带有的中国文化因素就更多了：中国文字"吉"和"昌"的存在是最明显的标志，铺兽和龙首幡也是特征。此外，该锦采用的平纹经二重组织结构也是中国文化因素的一个方面。由此看来，赫利奥斯从西方走到东方、从上古走到中世，其遭遇也相当奇特，本身发生了很大的变化，以致我们在判断其原型时也遇到了很大的困难。同类织物在吐鲁番和都兰还有出土（图7-9）。

## ●飞天吉祥

随着佛教的传入，更多的与佛教相关的题材也用于丝绸图案。在北朝晚期到隋代之间，有一类纹样极为细小的、表观呈现彩条的织锦出现在我们面前。

要分清这类织锦的纹样确实不易。新疆吐鲁番阿斯塔那曾出土过一件天王化生纹锦，锦中织出佛教中的化生形象及"天王"两字。另一件保存极为完好的藏于伦敦私人的吉祥天王锦则有完整的幅边。整个幅宽之中的图案无法完全看清，但已知的内容中包括正面而坐的佛教类人像、飞天、凤凰、飞鸟、走兽及各种花卉等。在织纹的对称轴上，还间隔织有吉、祥、天、王四字，准确地说明了此锦的含意（彩版一一：a）。

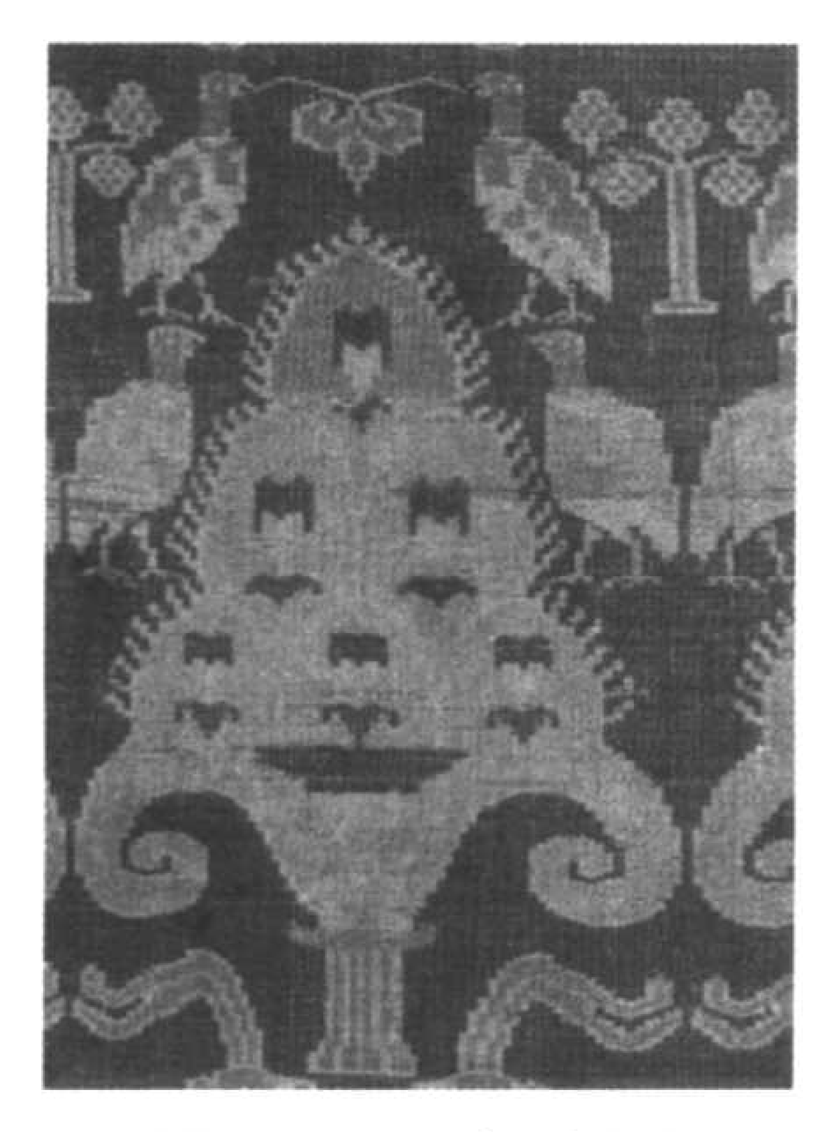
## ●生命的植物

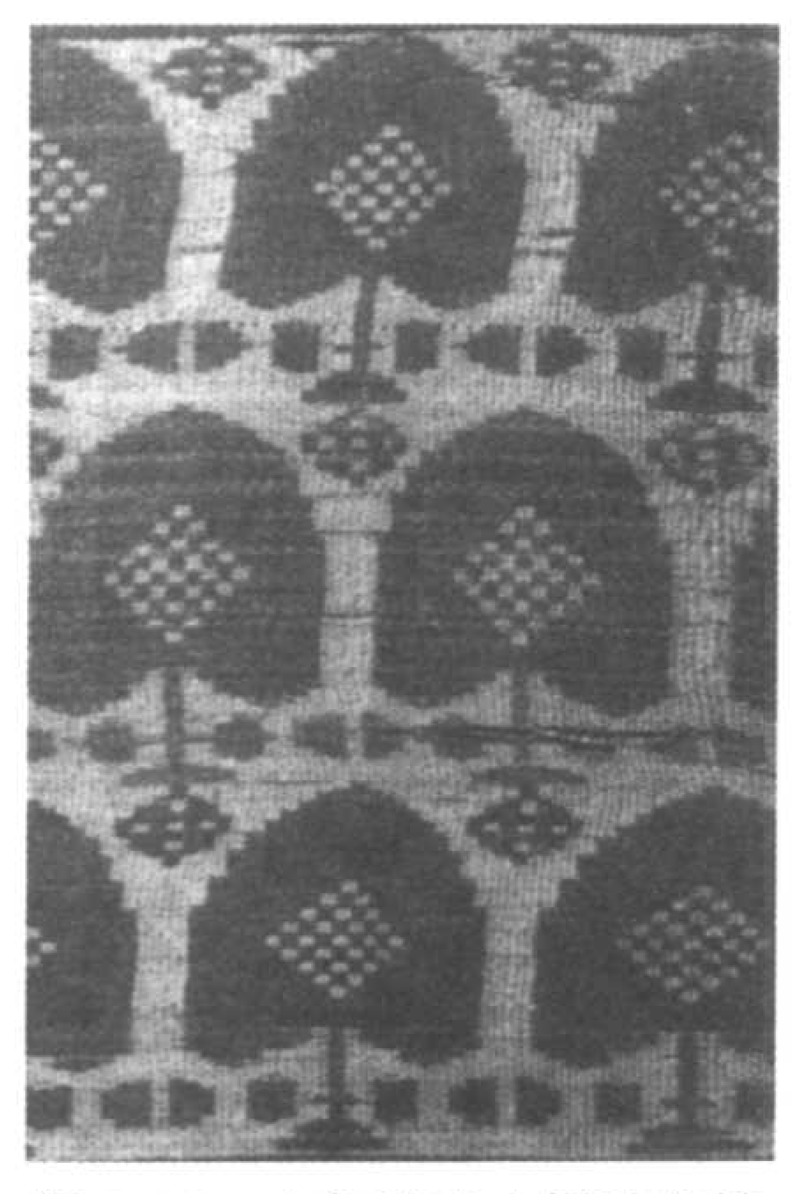
对于中亚、西亚来说，大部分地区干旱炎热，因此，绿色的植物被看作是生命的象征，在各种工艺品上被广泛用作主题纹样，具有极强的装饰性。这类纹样亦在魏晋之后纷沓而至，打破了早期丝绸图案仅有茱萸纹等少数植物类纹样的局限，为丝绸艺术注入了新的活力。

最早传入的是葡萄纹样。葡萄据说是由张骞通西域时带回国内的，它似乎在东汉末期已经出现于丝绸图案之上。新疆民丰出土的鸟兽葡萄纹绮就是一例，另据《西京杂记》载，汉时已有蒲桃锦。魏晋时则应用更广，新疆吐鲁番出土了龙雀葡萄纹刺绣，记载中也说后赵石虎生产蒲桃锦。葡萄纹样的流行，在唐代更甚（图7-10），在敦煌壁画、铜镜等艺术品中也能得到反映。

敦煌莫高窟出土的北魏太和11年的刺绣品中的忍冬纹样（图7-11），也是传


图 7-11 敦煌出土刺绣忍冬纹样


图 7-12 吐鲁番出土羊树纹锦中的生命树


图 7-13 吐鲁番出土树叶纹锦

入的植物纹样之一。忍冬又称金银花，是一种“久服轻身长年益寿”的植物，但忍冬是中国对这类植物纹样的称呼，而其实它的原型来自西方，是产于地中海一带的一种莨菪蔓草。在古代希腊、罗马及古代波斯经常用作建筑中的装饰纹样，在中国，起初也是用于壁画或建筑装饰中，后来渐渐用于丝绸图案，在唐代达到极盛。

波斯艺术中经常出现生命树的纹样，通常是作两动物对称时的中心轴。生命树是一种古老的植物崇拜的遗存，世界各地均有，但西亚犹盛。据说在波斯为云杉，在中国为桑，印度的菩提树或许亦可视作为生命树。生命树出现在中国丝绸的最早实例为北朝时的羊树锦（图 7-12）。吐鲁番文书中有“阳树锦”之名，疑即羊树锦，纹样作树下对羊状，后来在隋至唐初的联珠内对动物纹样中就更加丰富了。从这些丝绸图案的生命树来看，生命树的选择并不严格，有时甚至很难定名，有时亦可用莲花等花状物替代。

生命树较大，不易表现，有时选用一片树叶亦可代表生命树，故在吐鲁番文书中屡屡出现树叶锦的记载，其中还有特指明为“大柏叶锦”的例子，说明此类织锦甚多。对照出土实物，也确实如此，阿斯塔那出土的树叶锦，数量很大，在蓝、绿、白的彩条上排列红色的树叶纹，十分漂亮（图 7-13）。树叶的题材尽管在中国传统中也时有发现，但此处的树叶则明显带上了西域风格的影响，尤其是叶柄上的绶带更是证据。在埃及安丁诺曾发现属于4至6世纪的波斯织物，其中有不少选用植物叶子作主题纹样的情况，它们的造型有点类似扑克牌中的花式造型。[1]在新疆洛浦县山普拉汉墓群中，也曾发现缂毛的树叶纹坐垫，叶形有些类似葡萄叶，[2]说明了树叶纹是异域的一种主题，对中国丝绸艺术曾产生影响。

## ●异样文字

唐代文献上曾有禁织异样文字的法令，这类异样文字应该就是外国语。外国语出现在丝织物上最早应属公元3世纪前后的佉卢文。

在新疆尼雅、楼兰、营盘等地发现的汉式织锦残片上，已经发现了一些写有佉卢文的墨书残迹，其一意为“织有汉字的锦”。而发现于营盘的一件兽面纹织锦上除织入汉字“王”字之外，还织有佉卢文一行。[3]这件织锦的技术明显是汉式的，即生产这一织锦的织工应是汉人，他在锦中同时织入汉字和佉卢文的用字显然是为了在汉人和使用佉卢文的人较多的丝绸之路上销售这一织锦。佉卢文和汉字在此都作为点缀用，而不是图案的主体（彩版一〇：d）。

波斯文出现在目前所知的粟特类织锦的机头上，也就是说这些波斯

[1] Geijer,A. , *A History of Textile Art*, Pasold Resarch Fund, 1979.
[2] 黄能馥：《中国美术全集・印染织绣（上）》，文物出版社 1986 年。
[3] 于志勇：《楼兰-尼雅地区出土汉晋文字织锦初探》，《中国历史文物》2003 年第 6 期。



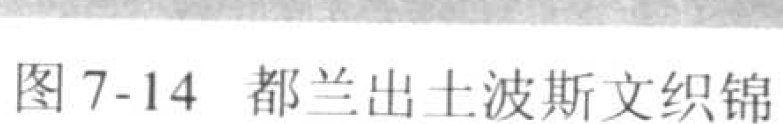


图 7-14 都兰出土波斯文织锦

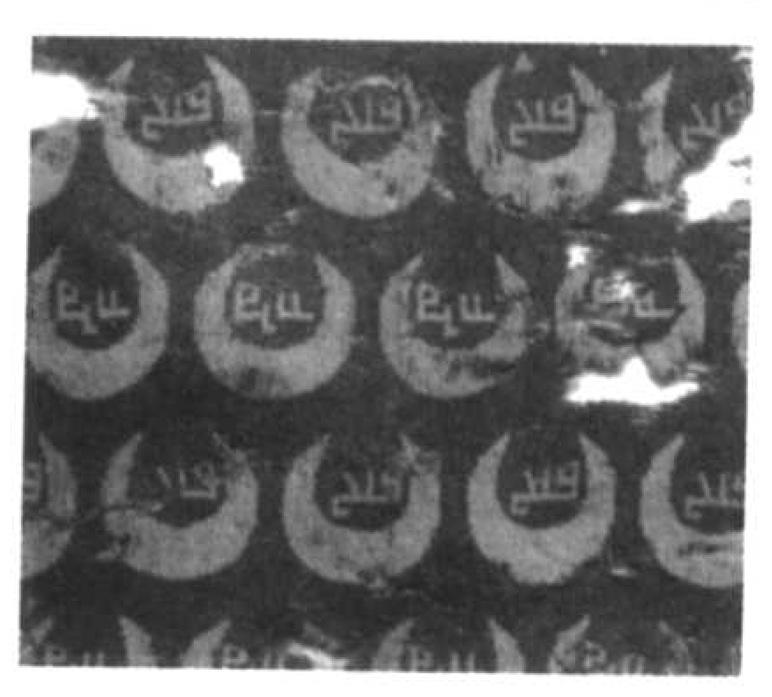


图 7-15 吐鲁番出土阿文锦

文并非图案的一部分，而只是一段织入的文字。这件织锦出自青海都兰热水墓中，红地黄字，为波斯 7 世纪前后流行的库菲体，从右到左织入，意为："王，伟大的王。"[1] 但是，较为奇特的是句中没有王的名字，与当时波斯同类用语有所不同，还值得深入研究（图 7-14）。

更有意思的是一件蓝地阿文新月锦。该锦出自新疆吐鲁番阿斯塔那，现藏日本龙谷大学图书馆。[2] 锦用蓝、黄两色色丝织成，图案相当简单，为两两错排的新月图案，弯月弦内有一阿拉伯文词，两排不同，一正一反，（从另一面看则是一反一正），一为 farid，意为独一的，另一为 fath，意为胜利和征服（图 7-15）。从词意上来说，两词均为安拉的美名或称号，为赞颂安拉所专用。从字体上，其书法属伊斯兰教历一世风格（622～721 年）的库菲体。[3] 新月是阿拉伯世界的常见题材，在当地的艺术品中出现更早。在阿契美尼德王朝的印信、银币、冠饰上均有新月为饰，在萨珊王朝时，新月图案也出现在织物图案中。这件织锦的新月之中有阿拉伯文铭文，用来称颂安拉的功德，"独一的"即是指伊斯兰教的唯一神安拉，"除了安拉，再没有神，穆罕默德是安拉的使者"；胜利和征服正表现了阿拉伯在扩张时期那种横扫一切的气概。全意或为：胜利属于真主，安拉征服世界。因此，这一织锦当是阿拉伯征服区内的产品，它反映了伊斯兰文化的东进曾以丝绸为先导而从西北一线进入。

## ●联珠纹

一般认为，西域文化对丝绸图案的最大影响是联珠纹。联珠纹其实并不是主题纹样，而是一种骨架的纹样，即由大小基本相同的圆形几何点连接排列，形成更大的几何形骨架，然后在这些骨架中填以动物、花卉等各种纹样，有时也穿插在具体的纹样中作装饰带，如上述联珠树纹锦和一些衔绶鸟的绶带等。

联珠纹在中国盛行于魏晋南北朝乃至隋唐时期，但在古代西亚、中亚地区的流行则更早更甚，故一般可认为其源在西亚。但对联珠纹的真正含义却不甚了解，一说联珠纹象征太阳，一说联珠纹是佛珠的表示，还有说它象征世界和生命的。相比之下，或以第一说稍合理些。古代中国文献中也有几种记载可能与此有关，如连珠纹、球路纹等，代表了部分中国人对联珠纹的看法。但事实上恐怕这种联珠纹只是普通的装饰而已，并无特殊的含义。

联珠纹用于丝绸图案最早见于北齐徐显秀墓壁画中对服饰的描绘，壁画中有两

---

[1] 许新国：《都兰吐蕃墓出土含绶鸟织锦研究》，《中国藏学》1996 年第 1 期。
[2] 《染織の美》，京都书院 1984 年，第 30 集。
[3] 有关阿拉伯文译意为请教陈达生先生所得。

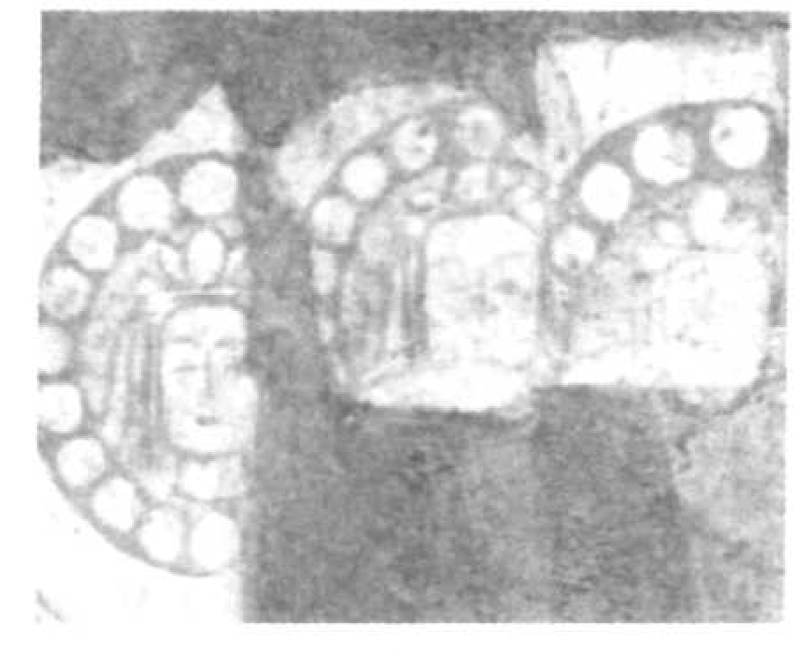




图7-16　徐显秀墓壁画中的联珠纹样



图7-17　唐代双珠对龙纹绫纹样

种丝绸纹样，一种是以佛像头作主题的联珠纹，另一种是联珠纹中的对狮图案（图7-16）和对鹿图案。而联珠纹的实物最早见于北朝时期。联珠纹可以有多种形式，一种是纯联珠，又可分成带式联珠和散点联珠两类，带式联珠犹如一条联珠绶带，而散点联珠只仅仅是气势上的相联而已。另一种是联珠与其他装饰性纹样的配合，如两圈联珠的配合。这类例子有吐鲁番出土的联珠对狮对鸟同字纹锦和唐代十分流行的双珠对龙纹绫（图7-17）。敦煌隋代彩塑中反映的菩萨服饰中有卷云与联珠的配合，现藏日本的赤地对狮凤凰锦采用的则是联珠与花蕾的配合。变化甚多，但从数量看，乃是以第一种为主。

## ●新型的骨架

此时明显的潮流是新型骨架的骤增，以联珠纹为主的装饰带通过各种几何变化形成了新的骨架，根据形状可以分为以下几类（图7-18）。

规矩骨架：菱形或方形的骨架，两者均能在敦煌隋代壁画中找到实例，菱形者是以联珠和卷云配合形成的骨架，中间为狮凤图案（图7-19）。这也同时可以在都兰出土织物中找到。方形者单由联珠带形成，但在交叉处有圆形联珠环，中间是小花，此类图案在青海有所出土，在日本有所收藏。有些织锦只用线条构成方格的骨架，如吐鲁番出土的方格兽纹锦（为平纹经锦）和红地人面鸟兽纹锦（为平纹纬锦），前者在方格中分别安置象戏、狮、牛等主题纹样，后者由边长约4～5cm的圆角方形组成骨架，内以直发人面间隔，中间依次填织对鸟、对兽、对鹿、花瓶等纹样。[1]

龟甲骨架：以正六边形的联珠或直线作骨架，始于北魏。最早实例是敦煌发现的刺绣花边，这与宁夏固原北魏墓中的棺板漆画风格完全一致，是龟甲骨架起源于北魏的一个旁证。另一件实例是出土于新疆吐鲁番阿斯塔那M170的龟甲纹绮，在六

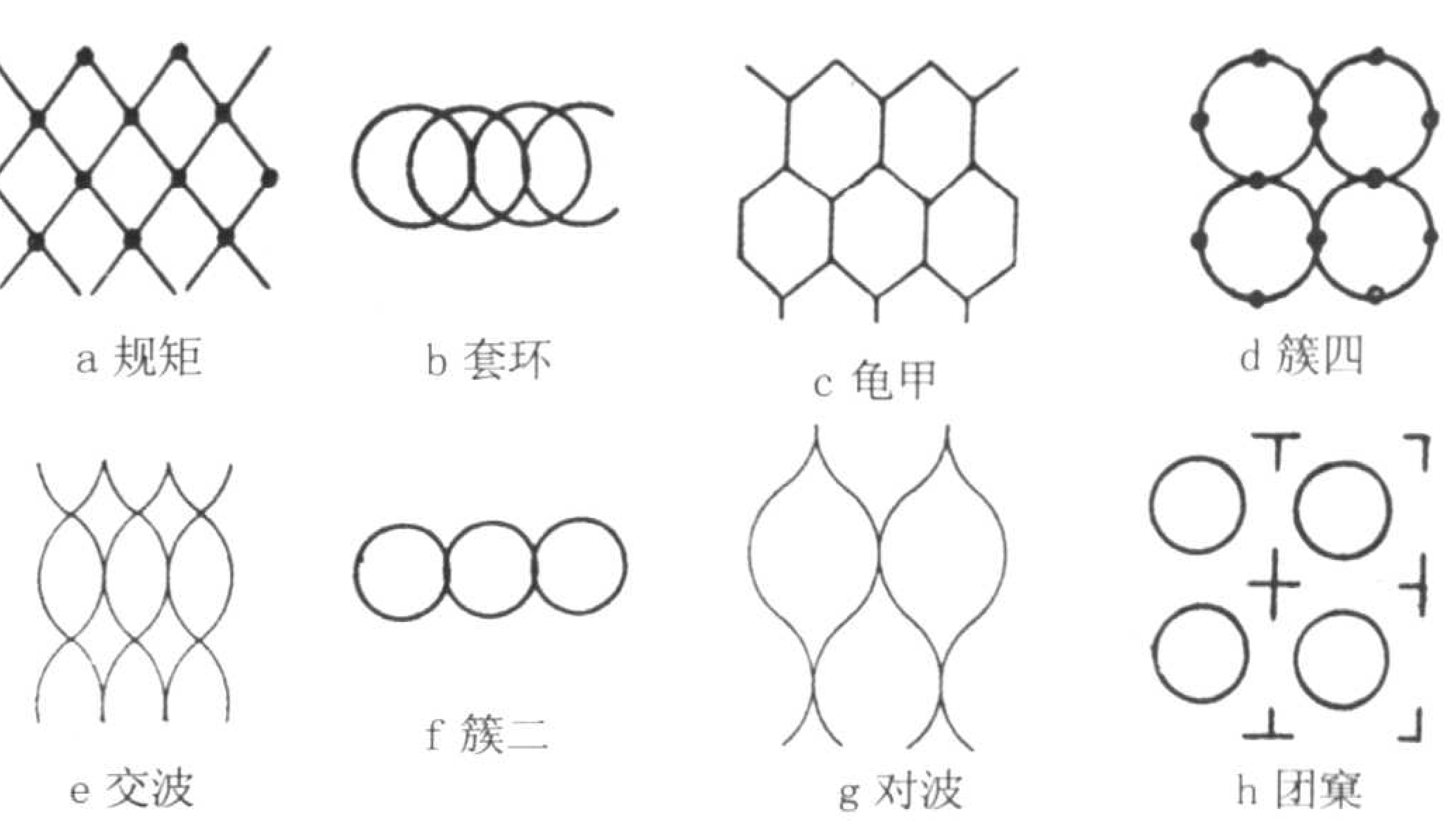



图7-18　联珠纹常用排列骨架形式

[1] 新疆文物考古研究所：《吐鲁番阿斯塔那第十次发掘简报（1972～1973）》，《新疆文物》2000年第3-4期。

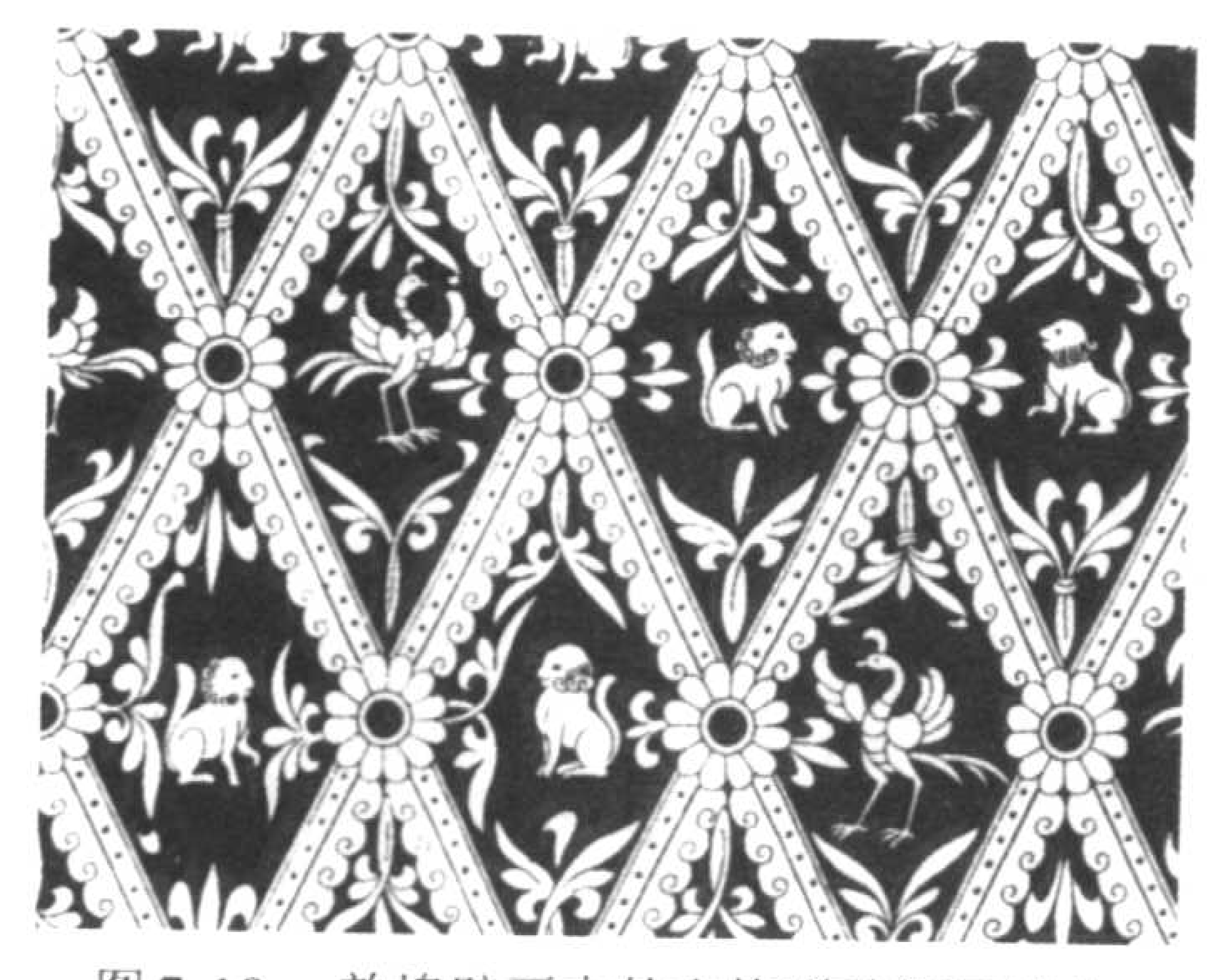




图7-19　敦煌壁画中的方格联珠狮凤锦纹

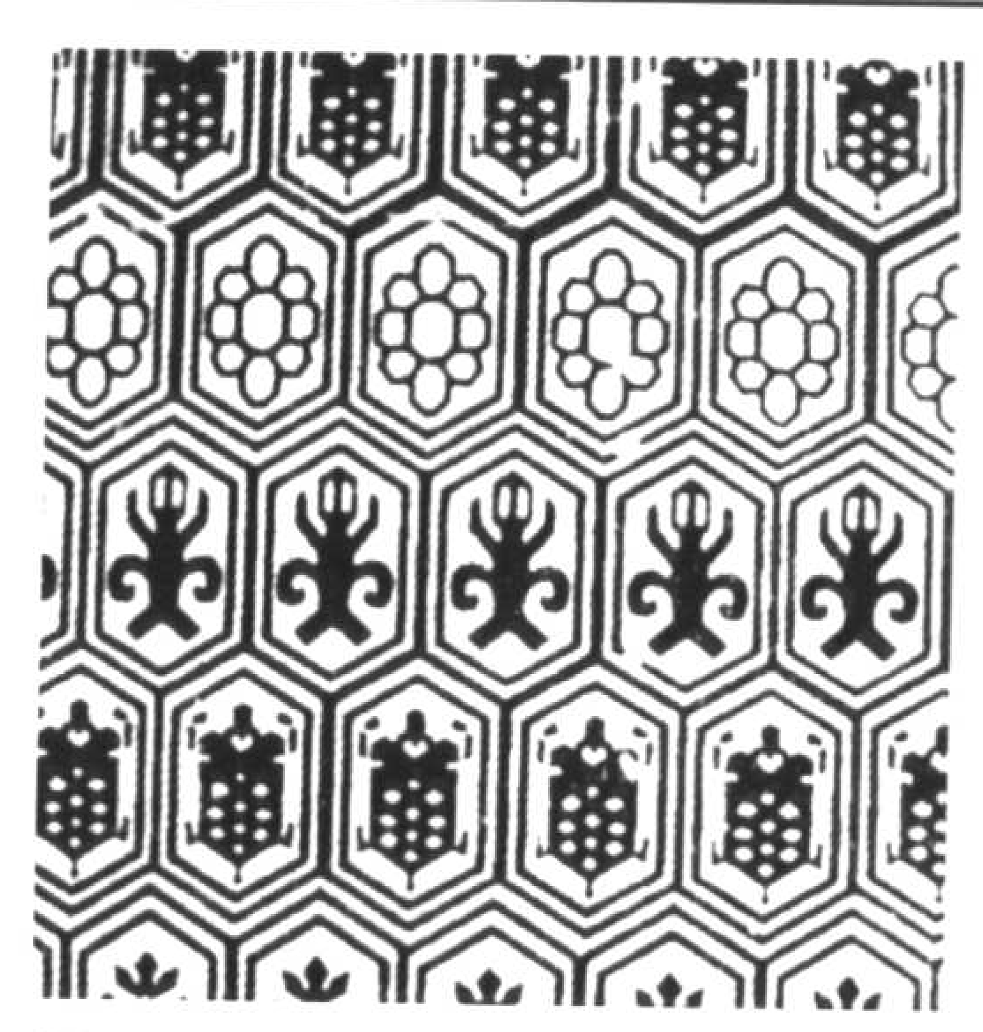


图7-20　吐鲁番出土龟甲纹绫图案



图7-21　都兰出土对波鸳鸯锦

边形的骨架中置以龟形及其他几何花纹（图7-20）。其中的龟纹据说可能是受了印度文化的影响。这类织物一直到青海都兰热水墓中仍有出土，在日本正仓院中也有保存。

对波骨架：将由联珠或蔓藤形成的波形曲线对称搭接而成，其源头从营盘出土的鹰蛇纹罽中已可以看出。流行于北朝至初唐，青海都兰出土者甚多。其中的联珠对波骨架应用甚广，各窠中动物常为对凤、对狮、对孔雀、对龙等。[1]早期的对波骨架中内容亦丰富，与早期簇四骨架中相似。初唐时则流行用缠枝藤蔓构成的对波葡萄绫和对波鸳鸯锦（图7-21）。

套环骨架：这种骨架在吐鲁番出土的北朝至隋的织物图案中十分常见，它通常以联珠、或卷云、或卷云联珠形成圆环或椭圆环，环环相套形成骨架。如吐鲁番出土的套环联珠贵字纹绮，其中图案为对鸟纹；套环卷云人物纹绮，其人物形象亦是头戴宝冠坐于莲花之上者，（图7-22）。青海出土的套环卷云联珠人物锦，其中有人物亦为头戴宝冠交脚而坐。这类套环骨架中的主题纹样多为人物、对鸟及花卉，有时还带有文字。



图7-22　吐鲁番出土套环卷云人物纹绮纹样

交波骨架：将两条由联珠形成的波形带对称相交而成，如吐鲁番出土的鸟兽纹锦，其风格有点与簇四骨架中的布置类似，其中的动物内容亦非常丰富（图7-23）。

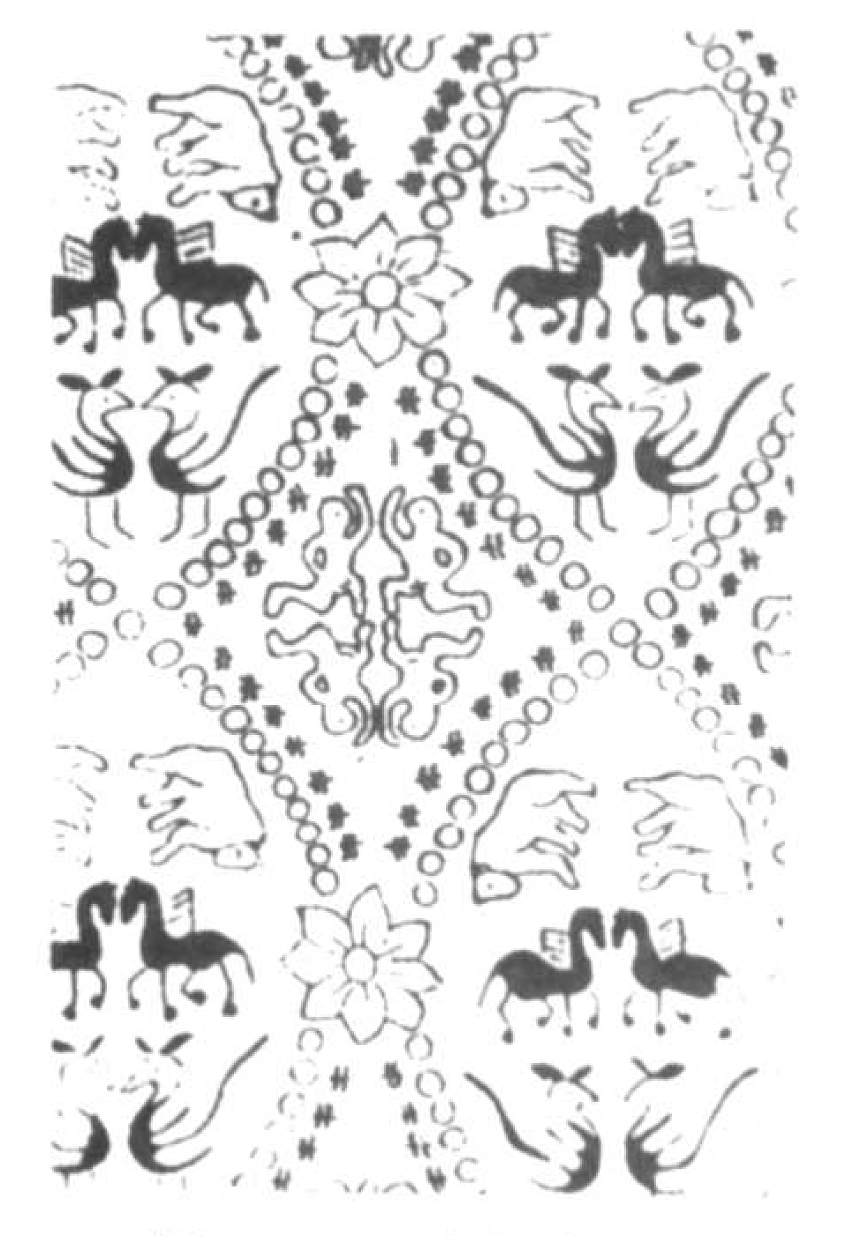
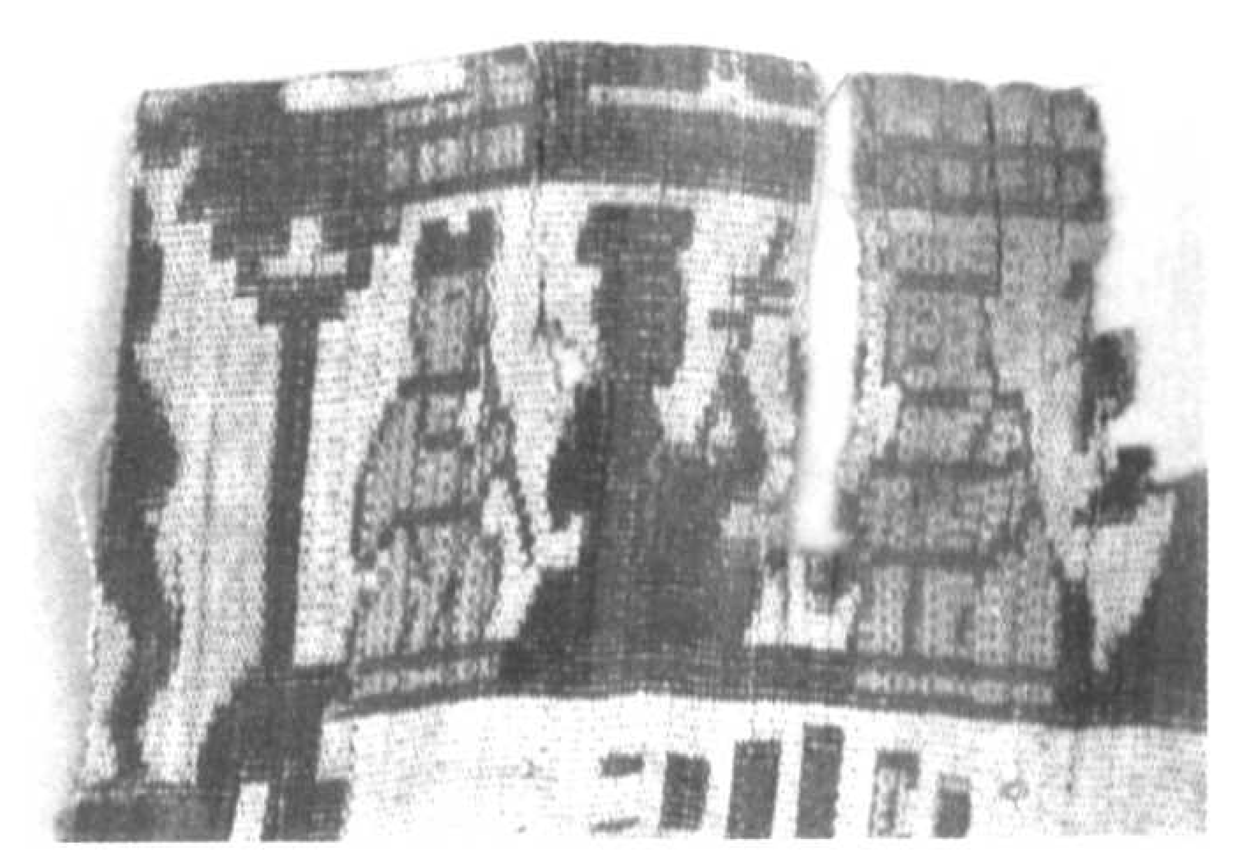


图7-23　吐鲁番出土交波联珠鸟兽纹锦纹样

簇四骨架：这一种骨架有时被人称作球路，但其实应称为簇四骨架，它用卷云、联珠或卷绳等纹样构成环状团窠，再将各团窠四方相联，骨架内填有成对的动物纹，有时是好几对，骨架外的宾花图案或为对兽或为十样花，早期多为对兽或文字。其实例颇多，如吐鲁番出土的簇四云珠对兽骑士纹锦，一个团窠内有对骆驼、对象、对狮、对骑士射鹿等，团窠之外为对马，内容十分庞杂。再如青海出土簇四云珠日神锦中的日神形象十分复杂，有众多卫士、仪仗及六马战车，团窠之外为卷云和“吉”字（参见图7-9）。隋到初唐的簇四骨架中的动物数量逐渐减少，如胡王牵驼锦，用卷绳作骨架，各团窠中动物分别为狮、象、牵驼等，

[1]　赵丰主编：《纺织品考古新发现》，香港艺纱堂／服饰出版2002年。

其他有对马、对孔雀、对饮等锦（彩锦），此时宾花图案较为简单，多为十样花。


图7-24　吐鲁番出土宴乐纹锦

## 2　继承与融合

### ●车马与乐舞

这类场面一般都气势宏大，早见于汉代画像石及壁画等艺术品中。但在丝织品上的出现已是在北朝时期。新疆吐鲁番阿斯塔那M170中曾出土过一小残片织锦，其上有一建筑，檐下共三人，左一人吹箫，中间一人作弹琵琶状，右侧一人拱手坐而听（图7-24）。[1]伦敦的一件私人收藏保存了更为完整的织物，从中可以知道这一图案的原貌。织物由许多方块间隔出横向的空间，从幅边到幅边。织物中的人物通常都是向右，这样，纹样从右到左的排列为：忍冬纹起头，一人挑拨浪鼓状物，一人吹笙状乐器，一个举旗，此后是一骑马人物，马后还有一人扛一杆，此后为一众兽拉车纹样。车后有一建筑，与吐鲁番出土者相似，建筑内也有三人，两人右向，一人左向，均作吹、弹乐状，不过，中间有一物如鼎。建筑后还有三人，一人摇鼓，一人举旗，一人似为牵马，此人后面有一骑马人物正回身引弓射兽，兽后是一树。这样，整个图案就完成了。

### ●涡云层楼


图7-25　吐鲁番出土瑞兽纹锦复原

从织造技术的角度来看，自汉到南北朝期间的动物织花图案有两个主要的系统：一个系统中，动物造型的站立方向与经线方向相同，即在织工看来，织物上的动物是正立的，这可能是多综片提花技术的特征，汉代及魏晋时期大部分云气动物纹锦均是如此；在另一个系统中，动物的站立方向以纬向为主，而沿经向对称，这种特征直到魏晋南北朝时期才在织锦上逐渐流行起来。约在魏晋前后才因外来影响而引入的涡状卷云纹样，当它与动物纹样相结合的时候，基本上都采用了第二个系统。涡云纹样沿经向呈波状排列，而动物纹样则横向站立。由于云气构架呈曲波形，曲波形卷云之间又有直线相连，形成层层叠叠的楼堞。《大业拾遗记》曾记载周成王时有“楼堞锦”，说其为周成王显然有误，但此书成于隋代，十分有可能就是涡云式云气动物纹锦的反映。这类织锦中以吐鲁番所出瑞兽纹锦（图7-25）和敦煌所出龙虎朱雀锦最为典型（图7-26）。而且，英国伦敦一私人收藏中有一件为平纹纬锦的图案与此十分接近。

[1] 新疆文物考古研究所：《吐鲁番阿斯塔那第十次发掘简报（1972～1973）》，《新疆文物》2000年第3-4期。

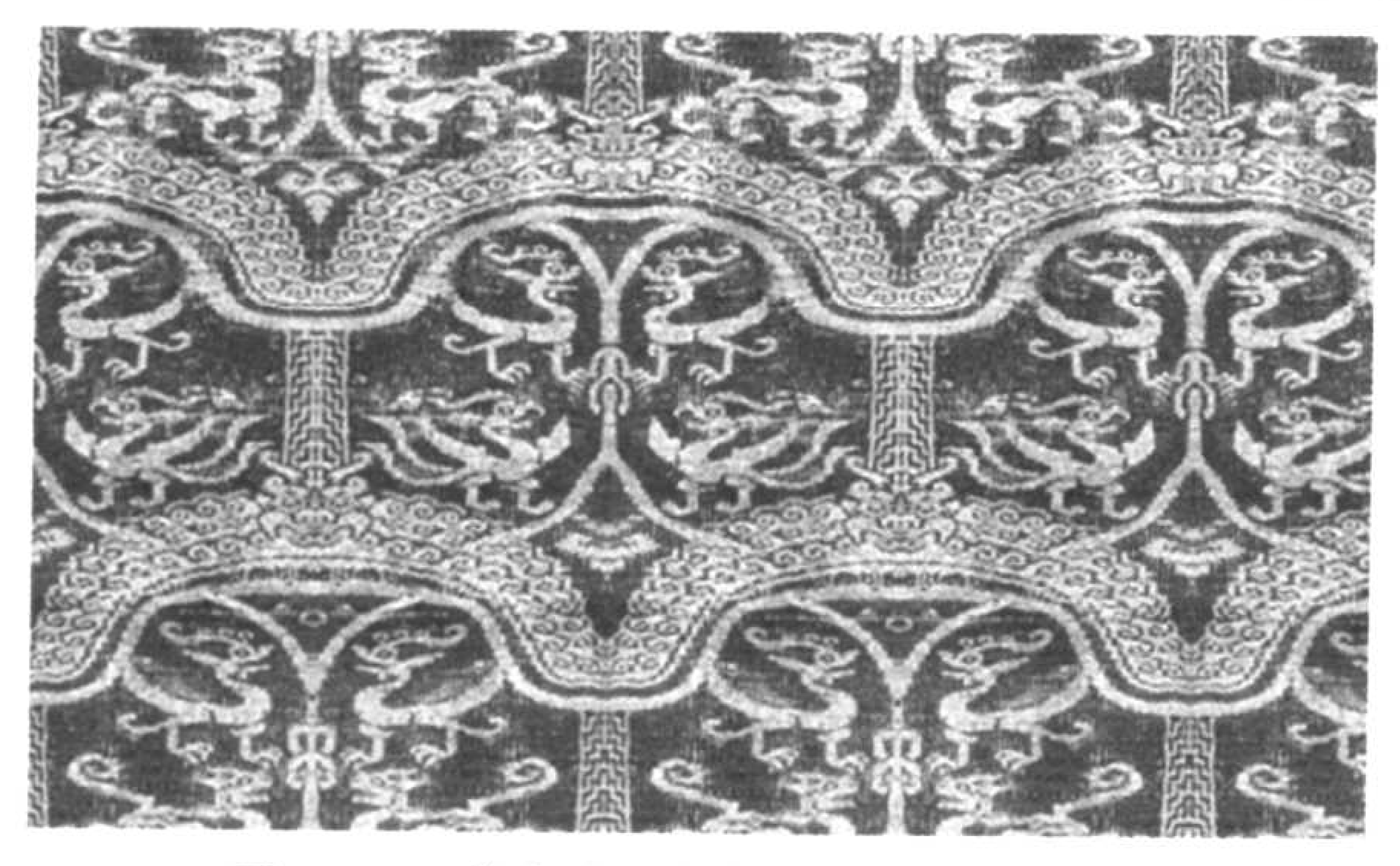


图 7-26　敦煌发现龙虎朱雀锦纹样复原

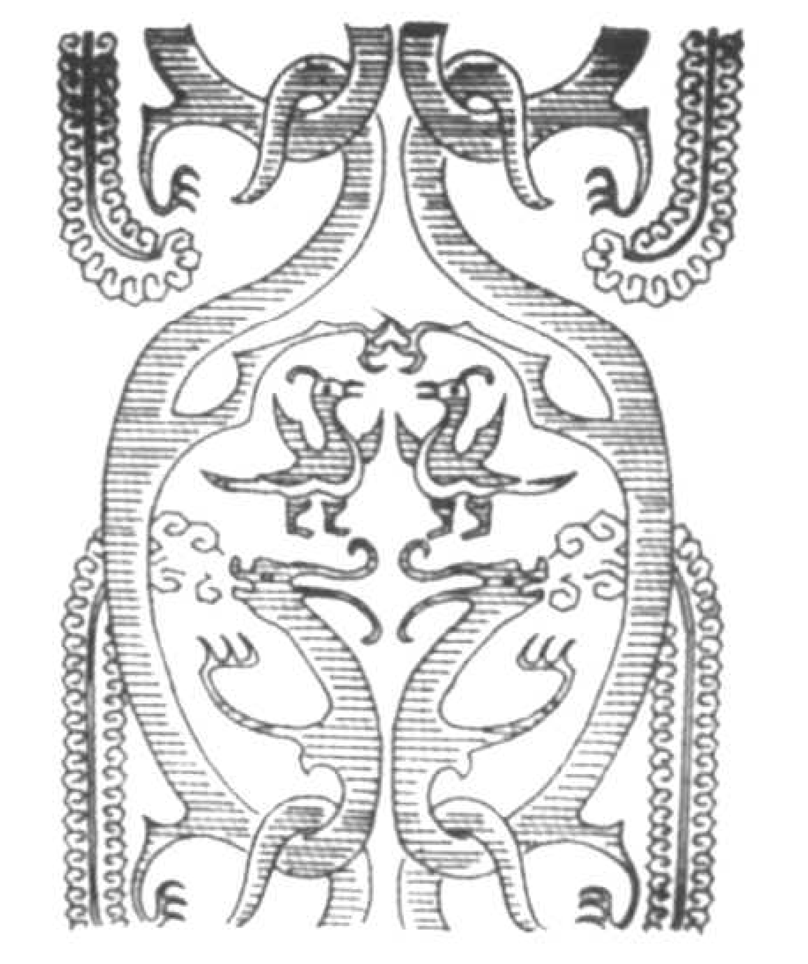


图 7-27　民乐出土交龙对凤绫纹样

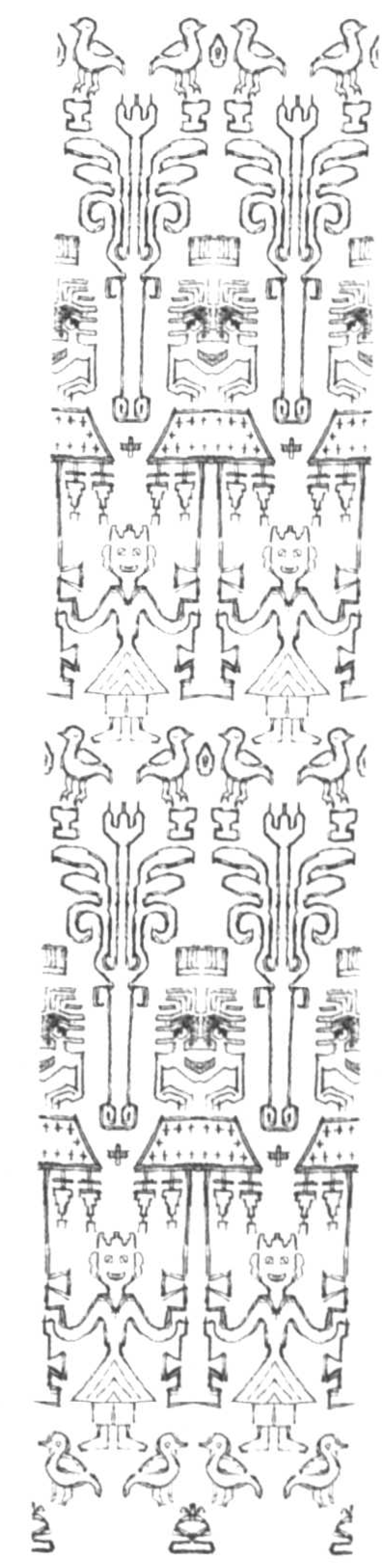


图 7-28　营盘出土人物兽面鸟树纹锦纹样

涡状云的形式在希腊、罗马艺术中极为常见，而在中国出现的最早实例是新疆出土的东汉蜡染棉布，基本可以肯定为西方来物。它在中国出现后就对云气动物纹产生了影响，青海民乐出土的交龙对凤绫（图 7-28）中也可以看出其影响。而楼堞或层楼的结构设计则可能是受了西方柱式和圈拱建筑造型的影响，这从罗马斗兽场的造型和楼堞纹之间的相似性中就可以看出。[1]

## ●绵线织锦中的图案

新疆出土 3 至 5 世纪丝织品中还有一类可以较为明确地认定为新疆当地的丝织产品。它的基本特点是平纹纬重组织、使用丝质的绵经绵纬，均加有 Z 向强捻，色彩常为红、灰、白三种。除几何纹之外，其图案设计的风格可明确地分为两个类型。

一是仿云气动物纹锦的图案，如新疆尉犁营盘 8 号墓出土的锦缘棉布袍上的龙纹纬锦锦缘，以红色为地，浅褐和白作花，其中可以看到有翼应龙的形象以及田字形和云纹骨架。[2]新疆且末扎滚鲁克 3 至 6 世纪墓中也有同类的织锦出土[3]（彩图一〇：c）。这类锦纹明显来自汉式织锦，鸟兽纹中的云气纹或波纹骨架显然与汉式织锦，甚至与北朝时期的一些经锦依然十分相似，鸟兽纹的造型甚至田字或目字格均是对有汉字的云气动物纹锦的模仿。

第二类型较为特殊，如营盘出土的另有一件人物兽面鸟树纹锦，纹样构成更为复杂。由上而下为一伞盖状物，盖下悬有灯或钟状物，两伞柄之间为一人物，两脚之侧各有一只小鸟，鸟下为一大树，两树之间为一兽面。由于采用对称连续布局，整体纹样仍显得比较规整（图 7-28）。另一件收藏于伦敦的葡萄人物纹锦，以红、黄为主要色彩。其中间主要部分为一葡萄树，树两旁各有一人，人下各有一鸟，鸟下又为葡萄叶，叶下似有伞盖状物（图 7-29）。

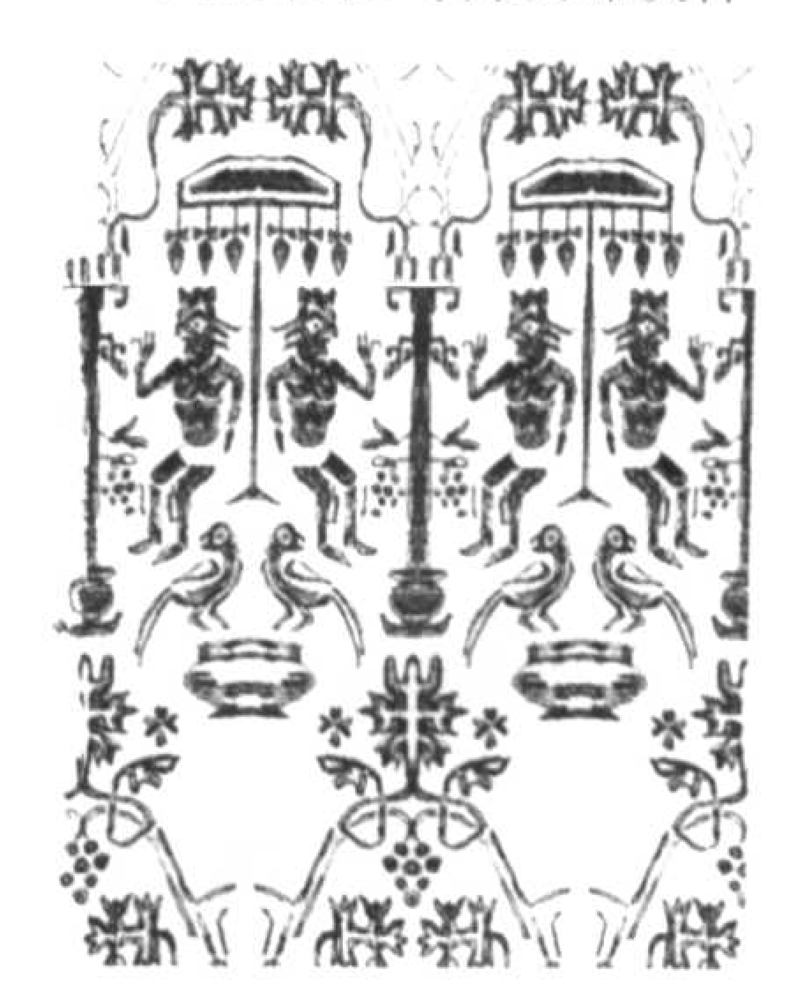


图 7-29　葡萄人物纹锦纹样

[1]　Zhao Feng, Three Textiles from Turfan , *Orientations* , Feb , 2004.

[2]　赵丰：《新疆地产绵线织锦研究》，《西域研究》2005 年第 1 期。

[3]　新疆维吾尔自治区博物馆等：《新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告》，《考古学报》2003 年第 1 期。

### ●纬锦中的无骨架对称

与上述绵经绵纬织锦相对，另一种纬线不加捻的平纹纬锦在吐鲁番地区也有相当量的出土，如吉字盘绦纹锦（图7-30）、王字龟背纹锦、绿地对羊纹锦等都属于这类织锦。由于当时高昌生产的丘兹锦通常采用绵经绵纬，而丘兹生产的丘兹锦可能不一定都采用绵经绵纬。因此，上述这些用无捻纬丝织出的平纹纬锦或许是丘兹锦中的一类。

这一类织锦的图案特点是采用无骨架的对称纹样。吉字盘绦纹锦和王字龟背纹锦均是以简单的几何类纹样和仿汉字纹样为主，按纬向排成条状，汉字与几何纹穿插间隔，色彩以红、黄、白为主，而绿地对羊纹锦则将对羊纹样沿纬向展开，绿色为地，白色作纹，少量红色装点。

这类无骨架的对称排列方法到唐代中期在被看作中亚产物的斜纹纬锦上还可以找到。此类织锦有对鹰、对饮水马等织锦，它们大多数都是沿纬线方向展开，左右对称。但也有少量是朝一个方向展开的，如瑞士阿贝格基金会收藏的红地虎纹锦。[1]

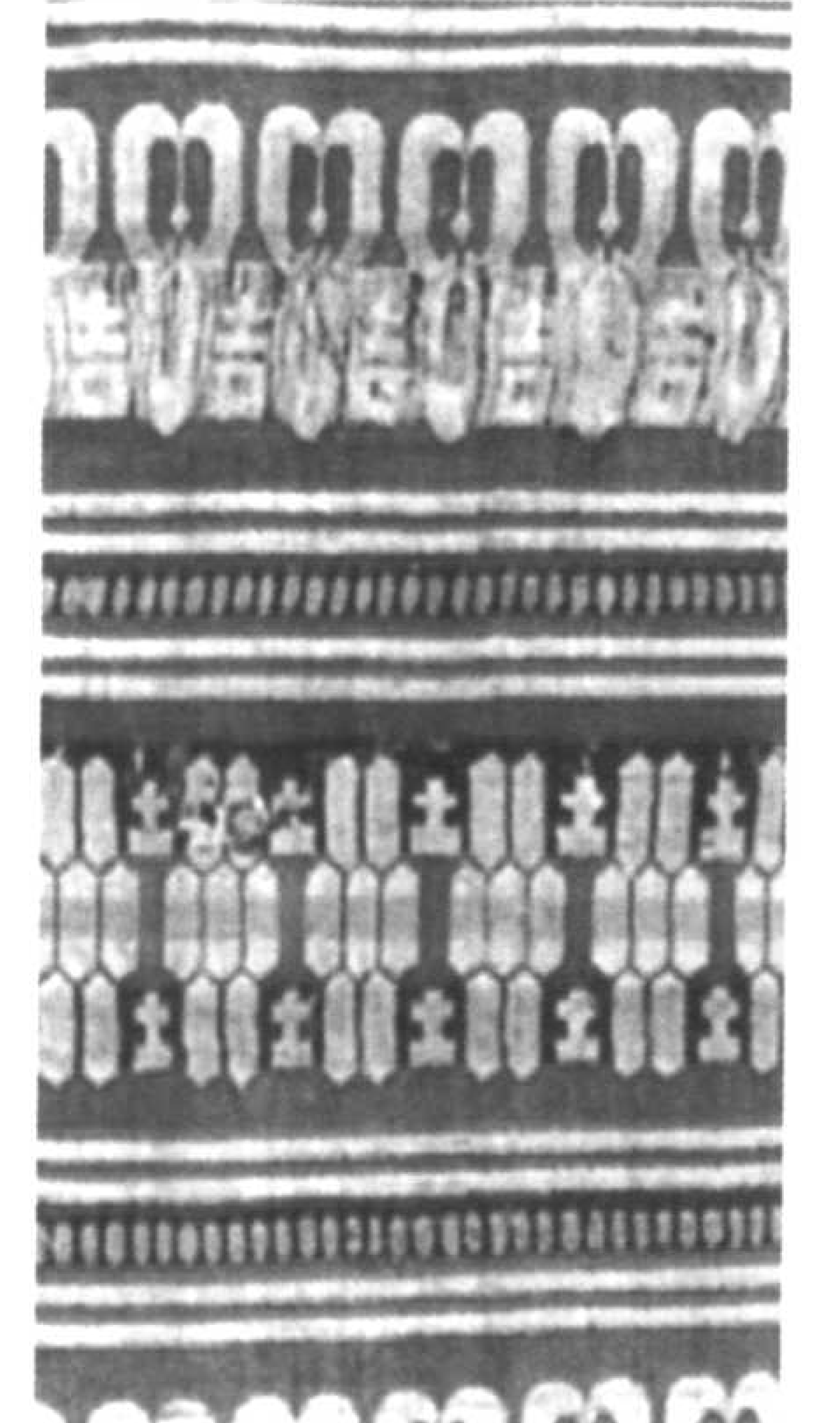


图7-30　吐鲁番出土吉字盘绦纹锦

### ●编织中的夔龙纹

甘肃和新疆地区中还有些丝质的锦绦带经常织有一类特别的纹样，其形状如行走的龙，也有人称为夔或狮。这类织物规格幅宽通常极窄，只有几个厘米，而且一个织幅内通常有三个纹样的循环。由于锦绦织幅极窄，纹样的变化空间不大，所以这种夔龙造型较为简单，但时而有翅，时而无翅，也有稍加变化，变得更为简单（图7-31）。

同类夔龙纹还见于营盘出土的斜编袋和吐鲁番出土的一件织成履中。这件斜编小袋采用黄和蓝、蓝和白、红和白等多种色彩对比进行变化，是内地战国秦汉时期特别流行的斜编技术的发展和简化。另一件织成履，堪称吐鲁番出土物中的极品。它采用绞编法在此鞋正面织出红地白花的口沿、白地红蓝黄三色的铭文“富且昌、宜侯王、天延命长”、红地蓝点纹和白地蓝色夔龙纹，在鞋侧面则是三条不同色彩的茱萸纹色带，上下两条是蓝地上以红白黄显示花纹，中间是黄地上以蓝白红显花。这种织成履早在秦代就已出现，甘肃嘉峪关魏晋时期墓中也有同类的绞编织成履出土，可以推测，这也是内地绞编技术的进一步发展。

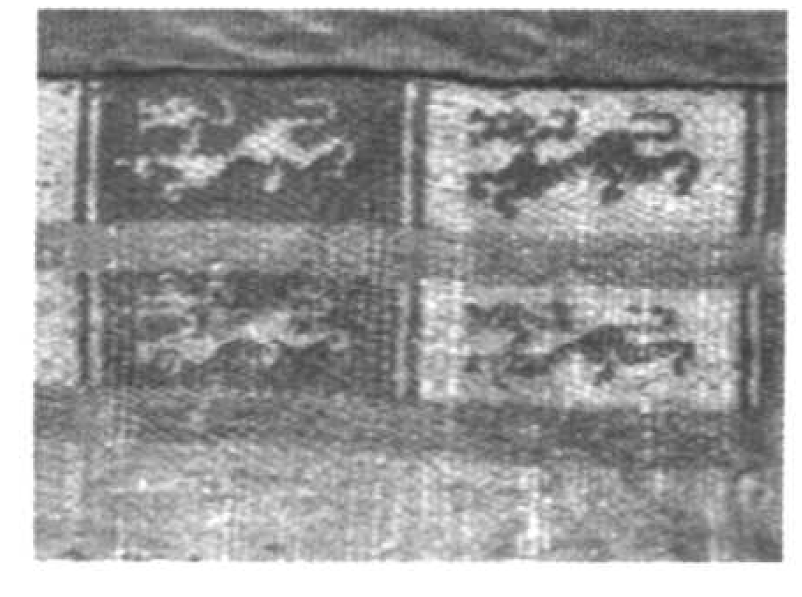


图7-31　营盘出土夔龙纹绦带

### ●铭文的简约化

魏晋时期的经锦图案依然可以看到汉字的出现，但此时的汉字已极为精简。由于这些字经常出现在织物图案的对称轴上，因此，织工除了考虑到字面意义之外，还注意到字形的对称。经常采用的字有王、

[1]　Karel Otavsky, Zur Kunsthistorischen Einordnung der Stoffe, *Entlang der Seidenstrasse*, Abegg-Stiftung Riggisberg, 1998.

吉、富、贵、昌、拜（吉祥天王）（彩版一一：a）、同、天等。另一件伦敦私人收藏的魏晋织锦上织有“未央”两字（图7-32）。这类字的方向往往是横向站立，即从幅边看来是正立。但也有一件特别重要的例外，这就是吐鲁番出土的带有“吉”字的羊树锦。在这件织锦上，织幅之中有一沿经线方向的“吉”字，证实了当时的经锦图案已有了纬线方向的图案对称循环，是中国传统提花技术的一个突破。



图7-32 未央锦

## 3 新样团窠

### ●时尚求新样

纵观整个中国丝绸艺术史，若论图案流行变化之快，实是无一时代能与唐代相提并论。唐代是我国封建社会的鼎盛时期，社会经济、文化、交通等都相当发达，在美学领域也自开蔚然唐风，华丽动人的世时妆和五彩缤纷的丝绸图案都反映了这种雍容富贵的盛世面貌。在这种情况下，人们更加追求高消费，追求时尚。郑谷《锦》诗云：“布素豪家定不看，若无花彩入时难。”达到了重衣不重人的地步。李询《赠织锦人》诗云：“美人一曲成千赐，心里犹嫌花样疏。”反映了人们对图案结构、风格均有不同的爱好。然而，对消费者来说更为重要的是紧跟时尚，服从流行。唐诗中对此有大量的描述，如张籍《酬浙东元尚书见寄绫素》“越地缯纱纹样新，……便令裁制为时服”，王建《留别田尚书》“欲恋机中锦样新”，张祜《送走马使》“新样花文配蜀罗”，王建《宫词》“遥索剑南新样锦”，曹邺《成名后献恩门》“织绵花不常，见之尽云拙”等等。

唐代的大量史料如《唐六典》、《通典》、《新唐书》所载各地贡品，《唐大诏令集》所载禁织花样及散见于各种唐诗及其他文献记载中织物图案名称中反映了当时丝绸图案的题材十分丰富，但仍可分成动物、植物、几何及其他三大类。

动物类：蟠龙、对凤、麒麟、狮子、天马、豹、辟邪、孔雀、仙鹤、鸂鶒、犀牛、鸳鸯、鸾鸟、飞燕、雁、鹘、鹄、莺、蝶、雉、鹅、鸡、水簇及仙文等。

植物类：兰草、地黄交枝、牡丹、芙蓉、葡萄、海石榴、折枝、瑞草、柿蒂、宝花花纹、绣叶花纹、十样花纹、重莲、樗蒲、镜花等。

几何纹及其他：马眼（一作鸟眼、乌眼）、醉眼、鱼目、鱼子、鱼口、水波、竹根、龟甲、菱花、方纹、双距、瓜子、双胜、万字、连钱、异样文字等等，这里的几何纹样大多采用了形象的称呼。

仅从纹样的名称来看，唐代丝绸图案题材已从早期的动物纹样为主转向动植物并重，动物纹样中则从兽类纹样为主转向飞禽类纹样占主导地位，反映了当时转折期的情况，而另外图案结构与排列的变化则更能反映转折的过程。

## ●团窠与团花

团窠又作团科，是唐代丝绸图案中一种常见的排列形式。唐代各地贡绫中有独窠、两窠、四窠、大窠等名，出土丝绸实物中也常见到圆形团窠的图案。

团和窠两个字应分别进行解释。《宋本玉篇》云："穴中曰窠。""窠"在图案中只是一种主题纹样适合的范围，主要强调它是一个相对独立和封闭的基元，整个图案是由散点排列而成，窠与窠之间没有直接的交接。而"团"仅表示这种主题纹样适合范围的形状多为圆形。团窠是指圆形或基本圆形的纹样单位，同类的还有"盘"字，也主要代表圆形。因此，团窠主要是指一种由环状纹样带形成的圆形区域中设置主题纹样的形式，这类主题纹样大多是动物。

与此相似的是团花，即形成圆形的花卉图案，其大效果与团窠非常相似，故亦常被称作团窠宝花。现在，团窠成为一种将一圆形主题纹样和其他形状（如十样花）的纹样作二点错排的图案形式的通称。



图 7-33　吐鲁番出土贵字对孔雀锦

## ●西方的联珠团窠

联珠团窠应该是一种属于散点团窠状的排列形式，如吐鲁番出土的两件联珠对孔雀锦，其联珠团窠之间并不相连，团窠之外均为对马，其中一件织有"贵"字，是典型的散点排列，年代在北朝至隋之间（图 7-33）。山西太原徐显秀墓壁画中的联珠纹也均是作真正的散点纹。

但从吐鲁番出土的早期西方联珠团窠实物来看，则多采用簇二联珠的形式，即各联珠环在纬向由小团花或回字形的方格纹相连接。其中的主题纹样则多为大体形的动物，如有翼天马、大鹿、猪头、骑士、孔雀和含绶鸟等，其色彩多为黄、绿、蓝、白等冷色调。这类图案或可以看作是早期的中亚织锦。其中的联珠大鹿纹锦发现至少有四个种类，多为蓝绿色调的单个大鹿，但也有一件对鹿纹锦和一件暖色调的大鹿纹锦，在这两件鹿纹锦上还出现了两色合股的花式纱。



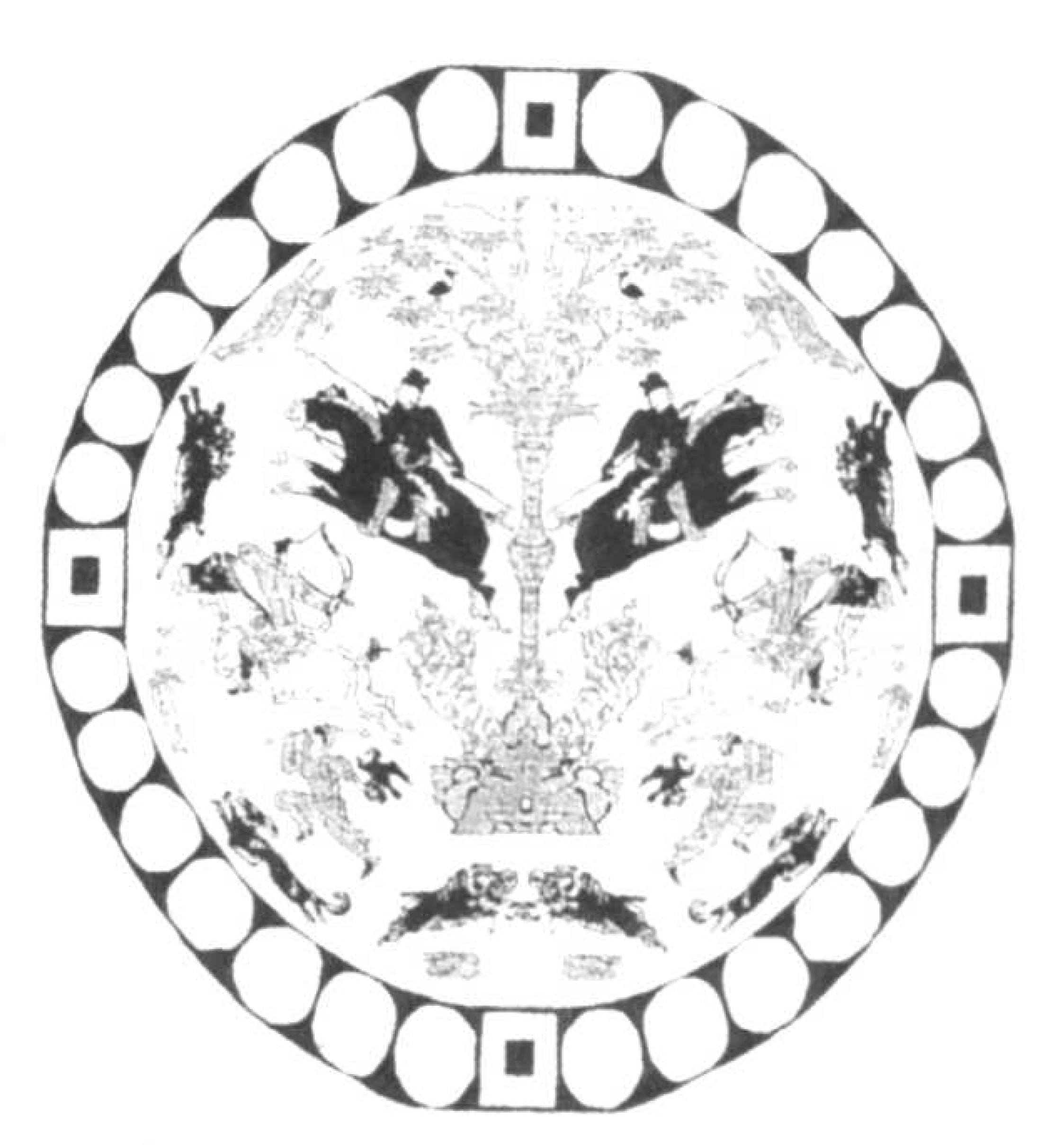
图 7-34　吐鲁番出土花树对鹿纹锦

## ●联珠团窠的国产化

联珠团窠原是西域文化的影响所至，进入唐代之后，这种图案形式已为唐朝所吸收并消化，国内也出现了一些具有中国特色的联珠团窠。

吸收的第一步是仿制和模拟，隋代何稠就曾仿制波斯金绵线锦取得成功。在初唐至盛唐的丝绸作品中，有几件大型的联珠团窠纹锦确为中国所织无疑。其中有出土于吐鲁番的"花树对鹿"锦，联珠团窠内作对大鹿状，并有正反汉字"花树对鹿"（图 7-34）。现藏于日本的四骑狩狮纹锦，现存幅宽 134cm，长达 250cm，团窠直径达 45cm，联珠环内共有四骑射狮人物，马身上各烙有"山"、"吉"

两个汉字。[1]还有出土于青海都兰的大窠联珠对虎锦、大窠联珠狩狮锦、大窠联珠狩虎锦等[2]（图7-35）。这类织锦的制作工艺十分精致，均采用纬线显花，团窠循环亦相当大，是仿制的重点。还有一类较小的团窠联珠如对马、对羊、对凤、对孔雀等则采用经线显花，风格变化已较大。


图7-35　大窠联珠狩虎锦纹样

消化的过程其实就是变化的过程。图案仍然使用联珠纹，但已将联珠纹进行变化，再施移花接木之手，置换主题纹样。其突出的例子是小窠联珠小花锦和中窠双珠对龙纹绫。

小窠联珠小花锦的图案在各地都有极多发现，吐鲁番、都兰、正仓院、苏联的中亚地区均有，但最惊人的还是敦煌壁画和陕西懿德太子墓中彩绘武士俑上大量的联珠小花锦纹。敦煌壁画中的大多属隋至初唐时期，懿德太子墓（706年）已属盛唐，锦纹多作团窠状错排，联珠环中小团花、联珠环外十样花，然而变化相当丰富，色彩变化更多。[3]从风格上看，联珠纹已退到不很注目的位置，而其全貌更像团花一般（彩版一二：c）。需要说明的是，这类织锦明确采用了与后世完全一致的提花技术，与早期传统有很大差异。

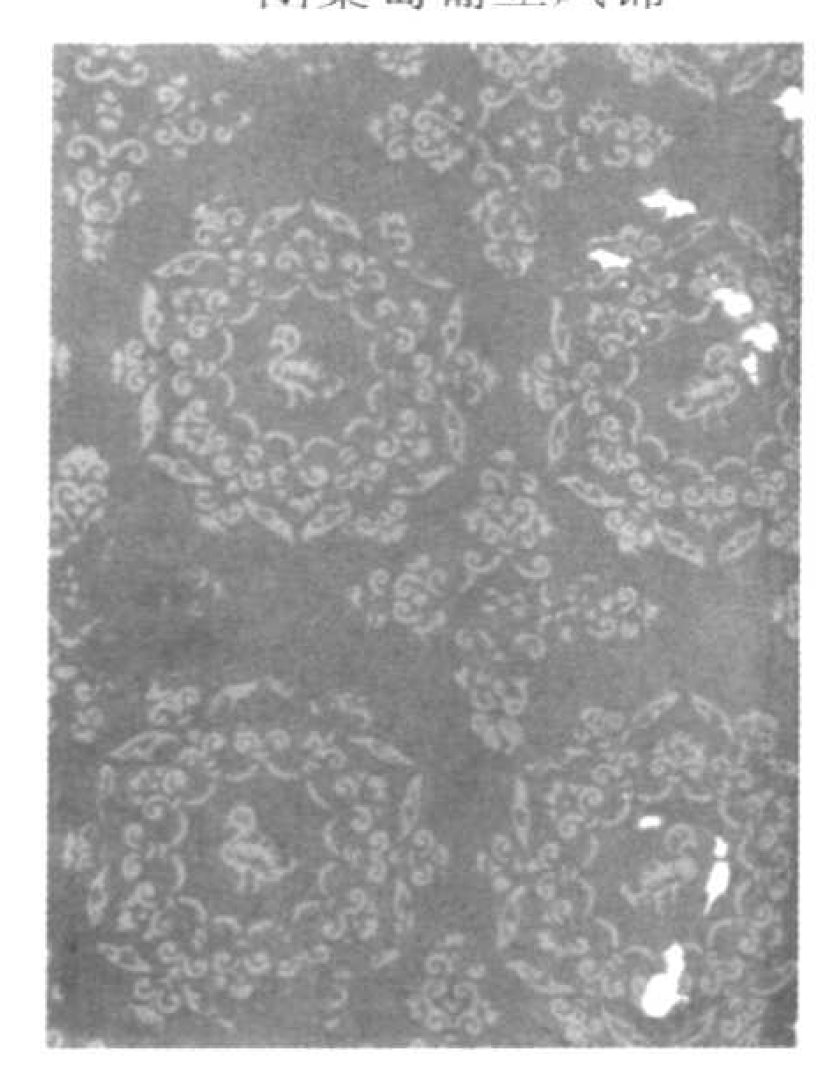
再看唐代流行的团窠对龙纹绫（图7-17）。这类绫的流行面也相当广，都兰、吐鲁番均有出土，正仓院也有多件传世，其中最著名的是吐鲁番出土的一件带景云元年题记的绫织物，题记还指明了其产地是剑南双流县（今四川双流），这证实了其流行期亦在盛唐时期。[4]我们在此不必讨论其龙的主题与联珠纹结合的意义，只需看看其团窠环的变化，有联珠、双联珠、花瓣联珠、卷草等种类，就可以看出中国织工在仿制时的再创造、再加工的匠心所在了。

## ●陵阳公样

凡述及唐代丝绸图案，人们总会对“陵阳公样”津津乐道：“窦师纶，字希言，纳言，陈国公抗之子。初为太宗秦王府咨议，相国录事参军，封陵阳公。性巧绝，草创之际，乘舆皆阙，敕兼益州大行台检校修造，凡创瑞锦宫绫，章彩奇丽，蜀人至今谓之陵阳公样。……高祖、太宗时，内库瑞锦对雉、斗羊、翔凤、游麟之状，创自师纶，至今传之。”这段文字告诉我们：窦师纶在唐初曾为蜀地设计上贡锦绫图案，并形成一定的风格，被称为“陵阳公样”，这种图案一直到张彦远写作《历代名画记》时（约大中初，847年）仍能见到。至于“陵阳公样”究竟如何，史料中只提及四种题材，未加详述，今人也颇多猜测，众说纷纭。我们认为，花环团窠与动物纹样的联合很可能就是陵阳公样的模式。理由如下：

[1]　松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社1984年。
[2]　Interview with Dominik Keller, *Orientations*, May 2004.
[3]　赵丰：《敦煌所见隋唐丝绸中的花鸟图案》，《敦煌吐鲁番学会论文集》，汉语大词典出版社1990年。
[4]　原题记为“景云元年（710年）折调细绫一匹，双流县，八月官主薄，史渝”。见武敏：《织绣》，幼狮文化事业公司，台湾，1992年，134页。


图 7-36 都兰出土团窠萄葡立凤锦


图 7-37 吐鲁番出土宝花立鸟印花绢

其一，年代相符。花环团窠动物图案出现在初唐，盛行于盛唐，中唐仍有流行。这一流行时间与陵阳公样的流行时间相符。

其二，史料上也证明当时流行这类图案。卢纶《宴赵氏昆季书院因与会文并率尔投赠》诗云："花攒麒麟枥，锦绚凤凰窠。"这都是指以花卉为环的团窠麒麟，团窠凤凰图案。还有记载表明开元年间绵州（今四川绵阳）生产并上贡"对凤两窠、独窠"，也应是花环团窠对凤纹图案。

其三，唐代的高级工艺品如金银器上也能见到这类花环团窠。其流行期也在初唐和盛唐。窦师纶在设计陵阳公样时主要是用于宫廷乘舆，虽然以服饰为主，但也会影响到其他工艺品，金银器就是一个极好的旁证。而联珠团窠动物纹只是在墓葬棺椁上才发现有偶尔的装饰，并不能说明它在唐代日常生活中被广泛用于装饰。

## ●唐式团窠环

陵阳公样所使用的团窠环可分成三个类型。一种是组合环，如前所述团窠双珠对龙纹绫亦可算作是两种不同联珠的组合，后来又有花瓣加联珠、卷草加联珠、卷草加小花（花团如珠）等变化，是陵阳公样与联珠团窠较为接近的一种。第二种是卷草环，唐诗中"海榴红绽锦窠匀"所云正是这类团窠，实例亦不少。敦煌莫高窟藏经洞中发现的团窠葡萄立凤锦虽然已经残破（图 7-36），但花环仍可复原，立凤也能看出大概。这类团窠立凤锦在日本正仓院也有所保存，两足均已离地，有飘然欲翔之感，或与陵阳公样中的翔凤相吻。第三种采用花蕾形的宝花形式作环，其环可以根据蕾形的处理情况而分成显蕾式、藏蕾式、半显半藏式三种。其中的主题纹样变化丰富，从实物来看，有凤凰、鸳鸯、龙、狮子、鸟、鹿、孔雀等，大都是中国传统中较熟悉和喜爱的形象（彩版一三：a）。与陵阳公样的记载相比，尚缺游麟、斗羊、对雉三种，可能是因为尚未发现的缘故。再看主题的造型，大多为对称图案，当与斗羊、对雉相符。吐鲁番出土的一件宝花立鸟印花绢（图 7-37）亦应属于同一类型，它有永隆元年（680 年）文书伴出，[1]可见这类宝花环团窠在初唐至中唐之际比较流行。

## ●雍容宝花

宝花乃是唐代对团窠花卉图案的一种称呼。史载越州贡宝花花纹罗，这里应认作宝花的花纹。日本亦有"小宝花绫"题记的织物传世。[2]分析其图案可知小宝花就是小的宝花团窠图案。因此，把唐代的团窠花卉称作宝花是不会错的。

一般人均把唐代的宝花称作宝相花。仅是称呼原无关紧要，但概念应该分清。宝花和宝相花虽有发展上的因袭关系，但它们分别是对花卉图案发展史上两个不同

[1] 武敏：《唐代的夹版印花——夹缬》，《文物》1979 年第 8 期。
[2] 松本包夫：《正仓院裂和飞鸟天平的染织》，紫红社 1984 年。

阶段的称呼。宝相花首先见于北宋《营造法式》，一直沿用到明代。对于宝花，我们可以把纹样分成瓣式、蕾式、侧式等类，这样便于描绘宝花造型的演变过程。

最简单的瓣式宝花其实称不上宝花，人们一般称其为柿蒂花。柿蒂花便是四瓣小花，从汉时就开始穿插在其他锦绫图案中了，但是迟迟不受重用。约在南北朝时起，丝绸中才出现了独立的瓣式小花图案，当然不限于四瓣还是五瓣。到隋唐之交时，这种纹样突然变得丰满起来，花瓣的轮廓细腻化了，层次重叠多起来了。这样，它大概就跨入了一个新的门槛，摇身一变，成为宝花。

在宝花艺术发展的过程中，又可分为两个阶段，第一个阶段是竭尽所能地进行各种变形或是吸收新的纹样题材，最初是蕾式宝花，把花瓣与叶、花蕾结合起来，这些花蕾均取其全侧面，因此初看与花瓣的效果相仿（图7-38）；后来花蕾变成了花苞，所占比重也越来越大，装饰手法中采用了多层次的晕绚，宝花更加显得华贵、庄重，使人不觉为之倾倒（彩版一三：b）。这种风格与唐代社会、文化一起，在开元年间达到了全盛。第二个阶段是具有写生味的侧式宝花，此时宝花从天上回到人间，风格逐渐地走向写实，变得清秀起来，尽管还有以往的架子，但看起来更象是一簇鲜花，甚至还有一些蝶飞鹊绕的形象进入宝花的领地（图7-39），其实它已失去宝花那种华贵富丽的气质了。

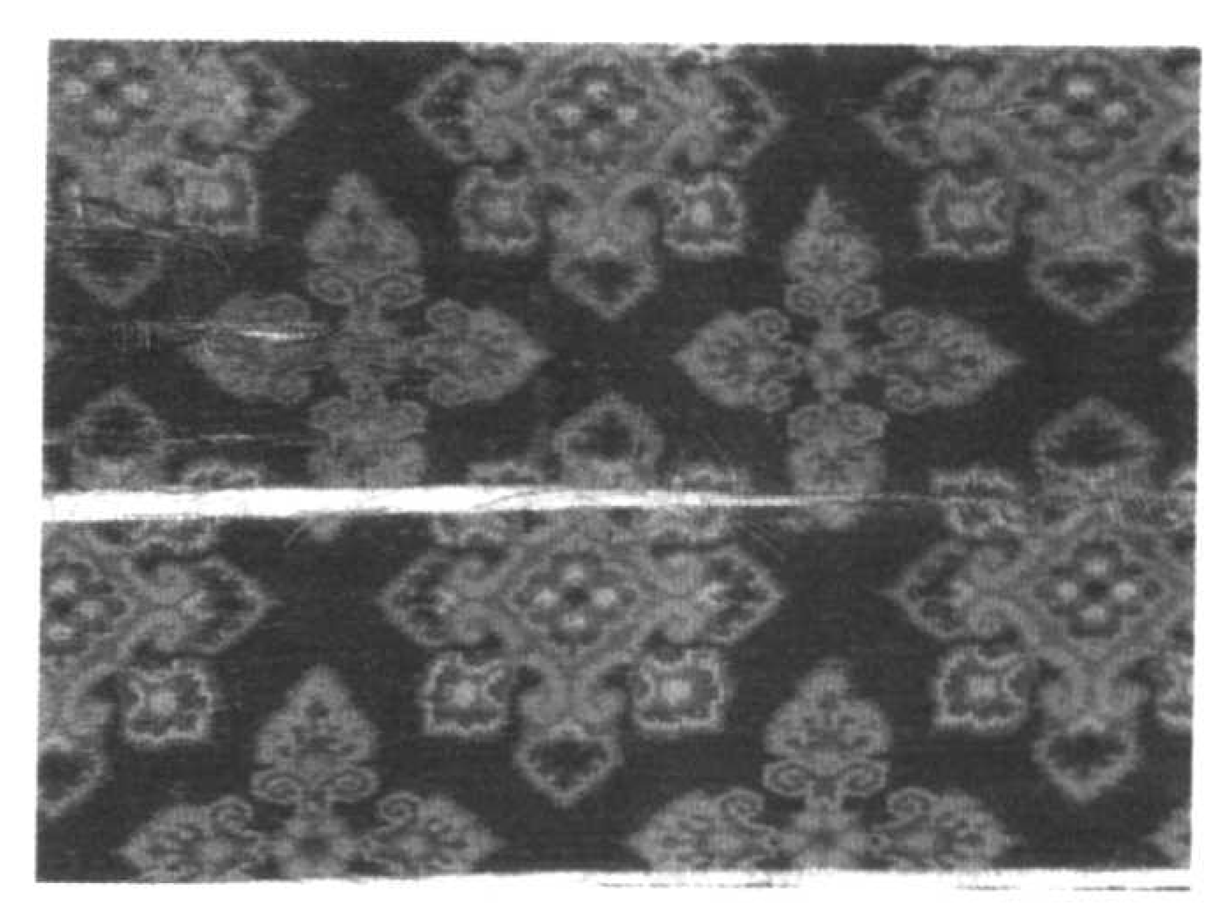


图7-38　宝花纹锦

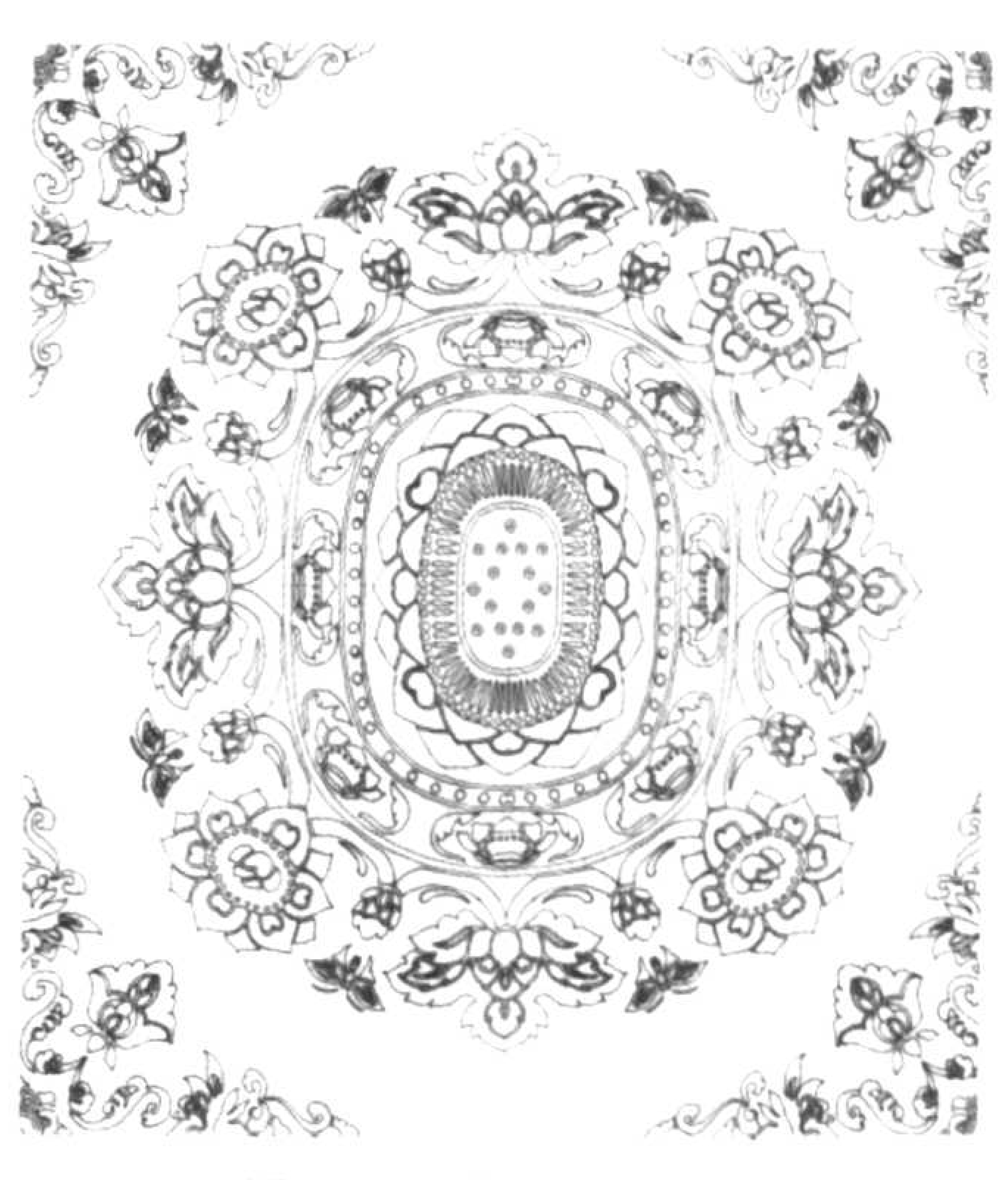


图7-39　宝花纹绫纹样

曾经有不少人要为宝花艺术找出一种作为母体的花卉来，如把莲或是牡丹当作宝花的原型，其实这是大可不必的，确实也难以得到认可。宝花就是一种综合了各种花卉因素的想象性图案，它叶中有花、花中有叶、虚实结合、真假难辨、四季相间、正侧相叠。在它的取材中，既有代表来自印度的佛教的莲花形象，又有来自地中海一带的忍冬和卷草，还有中亚盛产的葡萄和石榴，当然，本国的题材就更丰富了，这是一种兼容并包的艺术，正是唐代中西文化交流带来的硕果。

## ●赞丹尼奇

团窠图案在中亚织物上的使用在中唐时依然继续。青海都兰出土的一类明显带有西方特点的纬锦一般都被人们看作是中亚的织锦，或者可以与赞丹尼奇（Zandaniji）织物联系在一起。这类织锦在唐代晚期的敦煌藏经洞出土物中依然有不少保存。

唐代中期的中亚织锦其团窠环除联珠纹之外，还有月桂环、三叶环、心形环、瓣形环、小花环等，这些环的纹样和造型在波斯及中亚地区的其他艺术品上也经常可以看到。在主题纹样的选择上，唐代中期与早期也有所不同，虽然都是大体形的动物，但猪头基本不见，较多见的是狮、虎、牛、羊及各种鹰、含绶鸟等，通常采用对称纹

样。团窠环的排列以两点错排为主，但簇四和簇二都有。此时，宾花的选择大多为经纬均对称的十样花。在色彩上则形成两种特色，一是以青、绿、黄为主的冷色系列，另一是以红、黄、藏青为主的暖色系列，这是较典型的中亚传统。

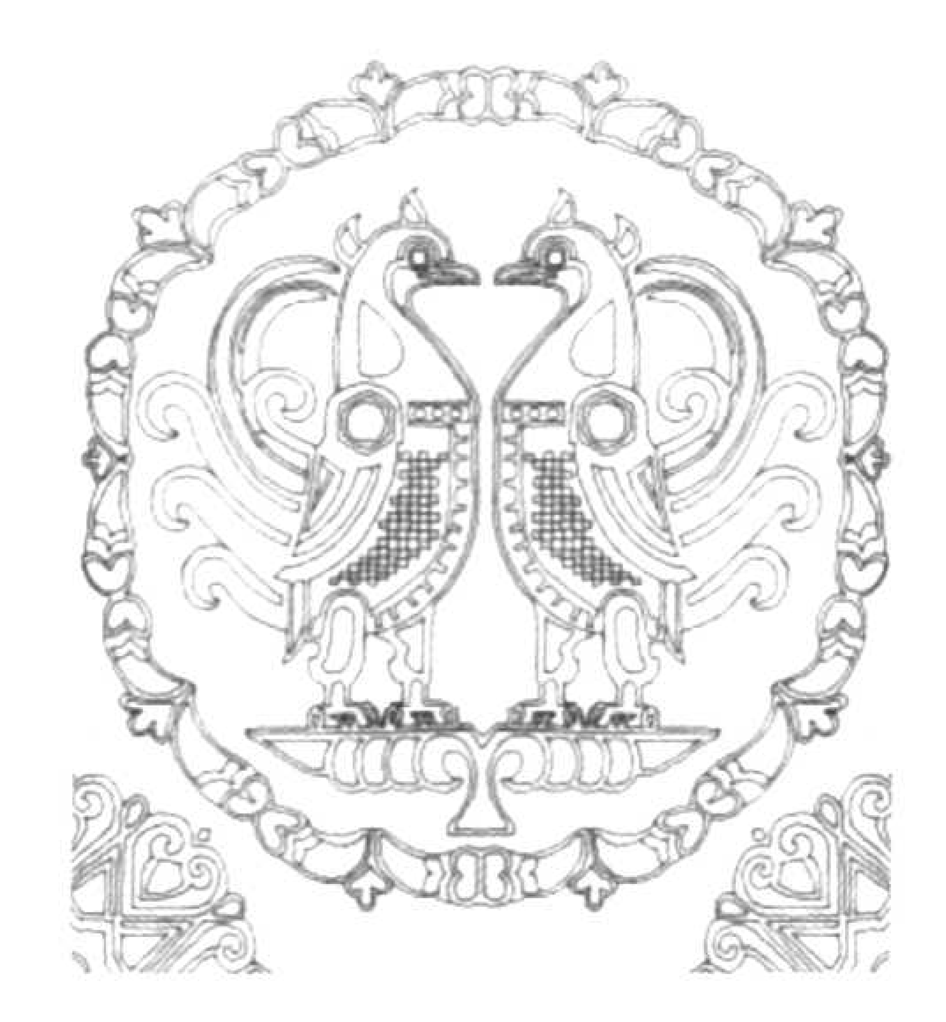

图 7-40　Sens 藏大窠尖瓣对狮锦

在这其中有几类极为典型的织物。一是以三角形叶为团窠花边的黄地大窠尖瓣对狮锦，用尖瓣形作团窠环的对狮织锦是目前世界各地收藏最广的具有粟特风格的织锦之一，由于在敦煌藏经洞中出土了带有相同图案的织物，因此可知它在当时曾流行于中国西北地区。但保存最为完好的应数收藏于法国 Sens 的一件。此件织物保存极为完整，幅宽 116cm，一幅中共有四个团窠，由上至下共七个团窠，上下各有供裁剪用的界边，长 8～11.5cm。以二十片三角形的尖瓣组成一个团窠环，主题纹样是一对有翼的狮子站立于叶台之上(图 7-40)。团窠之外是两对兽与直立的花树。二是各种红地团窠含绶鸟锦（图 7-41），从青海都兰到德国 Aachen 也都可以看到这类织锦。其团窠环纹样有所不同，鸟的造型有所区别，同时也有独鸟和对鸟之分，敦煌文书中载有五色鸟锦名，可能正是指此类织锦。而都兰出土的另一件中窠花瓣灵鹫纹锦则是独鸟纹样（图 7-42）。还有一类是黄地团窠小花对鹿纹锦，此锦以椒形小花纹连成团窠环，窠中是大红色的对鹿，头上带有带叉，脚踩棕榈花盘，窠外是十样花纹（彩版一二：b）。类似的鹿纹织锦中最有名的是收藏于比利时 Huy 大教堂的带有粟特文“赞坦尼奇”(Zandaniji) 字样的织锦，它以多重的联珠作环，中间的对鹿纹也非常相似。同类形式的团窠纹样还见于都兰热水出土的黄地中窠小花对鹰锦和中窠小花对鸟锦，各件的窠环相同，但窠中分别为对鹰和对鸟纹样，色彩分别以蓝绿和红色为主（图 7-43）。


图 7-41　中窠花瓣含绶鸟锦纹样

## 4　走向自然

### ●唐草


图 7-42　中窠花瓣灵鹫纹锦纹样

唐草是对唐代缠枝卷草花卉图案的一般简称，此称尤其为东邻日本所常用。它一般以呈 S 形缠绕的蔓藤为骨架，配以各种花、叶、果，甚至安插禽兽，十分精巧。

唐草的渊源是忍冬和葡萄、石榴等纹样。忍冬的骨架启发了唐草的思路，葡萄和石榴的形象又为唐草增添了无穷的变化。故而早期的唐草一般有两种形式，一是以对波骨架独立形成葡萄图案，吐鲁番出土的葡萄花叶印花绢、敦煌发现的对波葡萄绫、都兰出土的对波葡萄绫（图 7-44）等均是极好的例子，这类葡萄纹样或许就是施肩吾所说的“葡萄绫”了。第二种形式是以通幅的葡萄纹样作图案，中轴处还形成宝花纹样，这一纹样也可见于都兰出土的唐绫及正仓院所收藏的绫织物。

图 7-43　中窠小花对鸟纹锦纹样

唐草中也可以穿插鸟兽类题材，如都兰出土的穿枝狮凤纹锦（图7-45）和中国丝绸博物馆所藏的穿花对鹿纹，在缠枝纹样中有狮、凤相间穿插。这类图案在敦煌莫高窟初唐服饰壁画中已有所反映，实物中还可以在刺绣中发现。此外，唐草还可以作为团窠环的形式出现，在与动物配合时唐草基本呈环状，有用葡萄者，亦有用卷草和石榴者。




图7-44　都兰出土对波葡萄绫纹样



图7-45　都兰出土穿枝狮凤纹锦纹样

## ●折枝花鸟的兴起

《新唐书·车服制》载：高祖之时，官服用料根据品位高低而定，“亲王及三品、二王后，服大科绫罗，色用紫，饰以玉；五品以上服小科绫罗，色用朱，饰以金；六品以上服丝布、交梭、双紃绫，色用黄；六品、七品服用绿，饰以银；八品、九品服用青，饰以鍮石。”到太宗时，除高品位者不变外，“又命七品服龟甲、双巨、十花绫，色用绿；九品服丝布杂绫，色用青。”这里我们看到五品以上服团窠图案的绫罗，而五品以下则是普通的几何小花及素织物了。从初唐时流行图案的情况来看，大窠与小窠绫罗也只不过是与宝花团窠或是陵阳公样相类似的图案，很可能就是用窦师纶所造宫绫来做的。因为张彦远没有说宫绫是否采用他的陵阳公样，故而宝花团窠与环花团窠两者均不能排除。

但是，官服图案在唐文宗即位时（827年）明文作了变更。“袍袄之制：三品以上服绫，以鹘衔瑞草、雁衔绶带及双孔雀；四品、五品服绫，以地黄交枝；六品以下服绫，小窠、无文及隔织、独织。”雁衔绶带和双孔雀的图案已在辽代耶律羽之墓中发现，经考证应是唐代晚期同名织物图案的沿用。前者是两雁相对衔住打成盘长结的绸带，一幅中左右对称，图案循环甚大。后者则是在团窠的外形中以双孔雀衔牡丹花的形式出现。鹘衔瑞草的图案应与雁衔绶带的情况相近，而地黄交枝从名称上来看应属于折枝式图案。所有这些图案与高祖、太宗时的团窠已有较大区别，这无疑是因为时尚的改变。

唐代的史料也说明这类折枝花鸟从盛唐时就开始引起人们重视，中唐更盛，当时的贡品中有着许多有动物飞禽参与的折枝花鸟图案织物。如王建《织锦曲》：“红缕葳蕤紫茸软，蝶飞参差花宛转。”秦韬《织锦妇》：“合蝉巧间双盘带，联雁斜衔小折枝。”章孝标《织绫词》：“瑶台雪里鹤张翅，禁苑风前梅折枝。”白居易《缭绫》：“织为云外秋雁行，染作江南春水色。”这些织物的主要用途可能正是官服，因此在图案上也呈现出人们的喜好。“荣传锦帐花联萼，彩动绫袍雁趁行”，对此，白居易有自注云：“绯多以雁衔瑞莎为之也。”[1] 还有另一

[1]　白居易：《闻行简恩赐章服喜成长句寄之》，《全唐诗》卷四四七。


图7-46　吐鲁番出土
折枝花对鸟纹绫

首白居易的《和春深》："通犀排带胯，瑞鹘勘袍花。"王建的《和蒋学士新授章服》："瑞草唯承天上露，红鸾不受世间尘。"司空图的《戏题试衫》"朝班尽说人宜紫，洞府应无鹤着绯"及刘兼的《宣赐锦袍设上诸郡客》"将同玉蝶侵肌冷，也遣金鹏遍体飞"。这些众多的诗句有许多乃是在文宗明文之前的记载。从目前所保存的唐代刺绣花边和敦煌壁画中的服饰图案[1]中都可以看出此类织物在唐代晚期的流行（图7-46、彩版一三：c）。

正是因为士大夫阶层流行折枝花鸟图案，加上中央最高统治者也有意无意地推波助澜，才造成了服色上下僭越的情况。文宗继位，就索性根据新的流行花色来重新制定了官服品位图案。这一措施，也许是与时俱进的一种举措吧。

## ●自由的场面

唐初，丝绸纹样在刚走入新型的骨架之后不久，有些纹样又挣脱了骨架的束缚，来到大自然博大、自由的世界中。

狩猎原是各地传统的习惯，中国农耕业的发达，使得狩猎仅成为皇室中的消遣，狩猎纹样在丝绸图案中也日趋衰微。但魏唐时期，从西域尚武的民族中又再次涌入了狩猎纹的潮流。唐卫端符《卫公故物记》载：卫公祖上擒萧铣时，高祖所赐一袍，"其为文，林树于上，其下有驰马射者，又杂为狻猊、驱橐驼者，……疑非华人所为也。"这就是一件狩猎纹织物，可能是早期的输入品。唐代生产的狩猎纹丝绸图案除部分为联珠团窠型之外，更有不少属自由散点式。如吐鲁番发现的两件著名印花狩猎纹织物，一件图案较大，烙有"飞"字的唐马向前飞奔，骑士于马上回身张弓搭箭，一狮子迎着弓箭张牙舞爪，马边一犬正在追逐一兔，头上鸟雀飞坠，远处山树点点，场面极生动，与联珠环内的骑士纹样有较大区别（图7-47）。另一件绿色狩猎纹印花纱的纹样排列更散，扬鞭催马者、前射者、回射者、奔鹿、驰兔、飞雁，杂花小树、山石等均散点排列，场面十分宏大（图7-48、彩版一二：d）。

花树与对兽对禽是一种较为宁静的自然场景。在花树丛簇之下，成双地站着各种大自然的生命，如吐鲁番所出的花树鸳鸯印花纱（图7-49）、藏于正仓院的花


图7-47　吐鲁番出土
狩猎纹印花绢纹样

图7-48　吐鲁番出
土绿地狩猎纹纱纹样

图7-49　吐鲁番出土
花树鸳鸯印花纱纹样

[1]　常沙娜：《中国敦煌历代服饰图案》，中国轻工业出版社2001年。

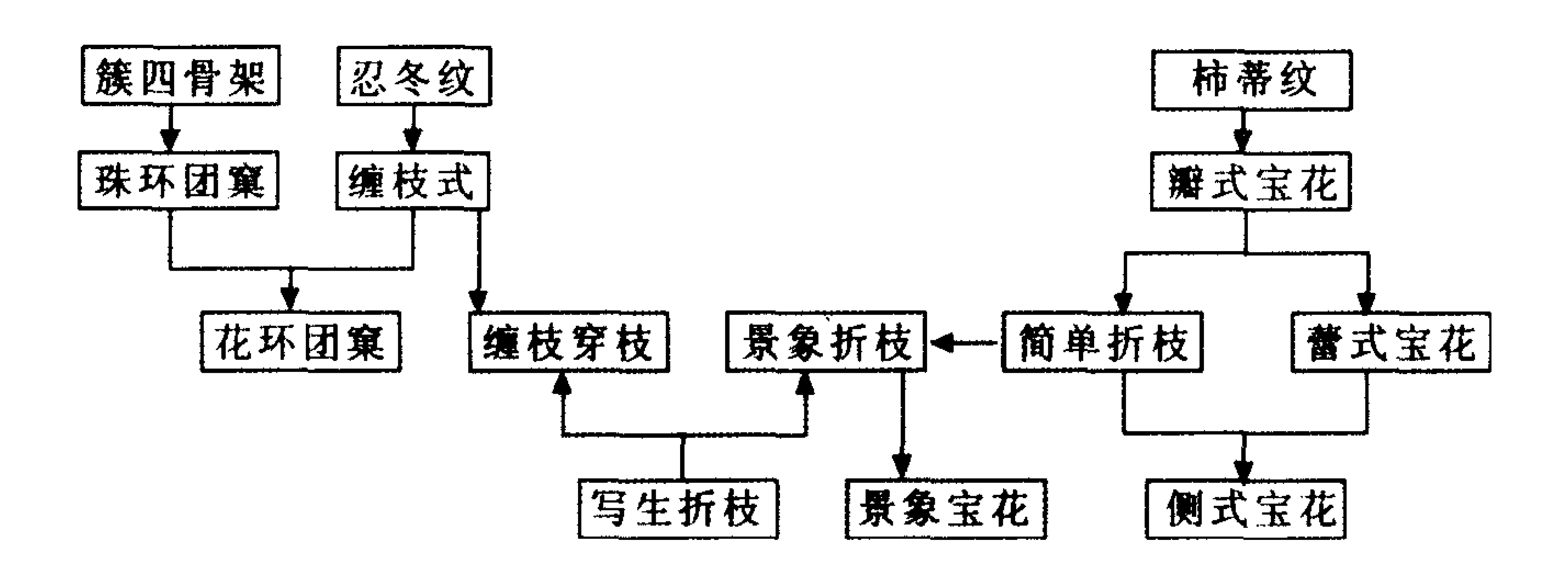
树对鹿夹缬屏风、花树双鸟纹夹缬絁、花树对羊纹锦、花树对羊对凤绫，花树对狮人物绫等。有时也有树下一种动物的情况，常见于刺绣和印染产品，如正仓院所藏孔雀文刺绣和茶地花鸟文夹缬罗等。

还有一类是以山水为主的场景，按近写生式的山水风景展示了大好河山，尤其是在屏风之上。和尚所用袈裟也经常采用山水纹样，此习惯一直沿袭相传。

## ●转折的过程

中国传统的云气动物纹样到魏晋时已僵化并衰退，继之而起的是模拟西域风格的各种骨架排列，其中又以簇四骨架影响最大。约到隋代时，一种使圆形骨架之间分离的形式——环式联珠团窠被较多地用于织物。这种排列采纳了由忍冬纹发展变化而来的或是直接由葡萄卷草纹而来的缠枝作环就形成了环式花卉团窠。这可能就是唐初著名的陵阳公样。而缠枝与动物纹样的直接结合就是缠枝穿枝——我们在此处把它列为穿枝式的一部分。

另一条源流选择了从传统的动物锦纹中游离出来的柿蒂纹作为基本原型，然后吸取了各种植物纹样的图案开始进行变化，并由此分出两条支流。一条由瓣式宝花发展成为蕾式宝花，蕾式宝花是一个突破，它使宝花艺术进入了组合的领域，组合能产生无穷无尽的新宝花。而另一条向折枝方向发展，写生型的折枝终于成为唐代艺术的主流，它与缠枝穿枝结合，便成了写生花鸟的主要形式；它与宝花团窠结合，就变出侧式宝花；它与景像结合，就有了景像折枝和景像宝花。




丝绸艺术的长河在唐代拐了个弯，向着折技花鸟的方向缓缓流去。

# 第八章　南北异风

## 1　跟着唐风走

### ●团花的发展

辽宋时期，唐代的风格继续沿用。不仅是宋，特别是辽，其丝绸艺术基本就是跟着唐风走的。团花就是一个极好的例子。

目前所见的辽代团花，总体已从盛唐那样极端的华贵和华丽中走出来了，但依然保持着那种构图。内蒙古科中右旗代钦塔拉墓出土的服饰中就有不少这样的例子。如三件绫织物均以小型花纹作图案，纹样尺寸均在4～8cm左右，风格非常接近（图8-1）。四瓣花绫从早期的柿蒂花纹演变而来，小团花绫是正视的八瓣团花，而回纹地小宝花绫的纹样略为复杂，是由四个方格和八个云头纹的组合，因此可以称为小宝花纹。[1]

有一类小宝花本身也较为简单，但花外还带着联珠环。这类织锦发现在内蒙古哲里木盟小努日木辽墓中。事实上，联珠环的使用在辽代还有相当的沿续，在另外一些以花卉为主题纹样的花绫中也可以看到同类情况。而辽庆州白塔出土的红罗地刺绣骑马人物纹虽为独立图案，但外面也有一圈联珠纹圈。

耶律羽之墓还出土了一件大窠套环宝花绫，其图案主花是以八个如意套环套成的团窠环中填以四瓣的宝花作芯，宾花是十样小花，主花二二正排，一幅中共有两窠，是一种属于大窠的两窠绫。另一件套环宝花绫的排列虽是二二错排，但其

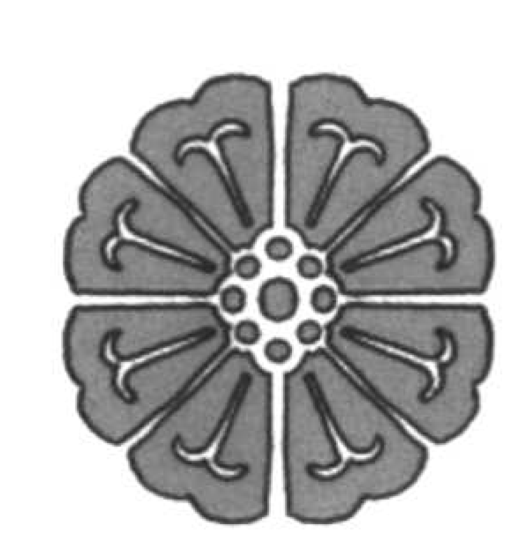
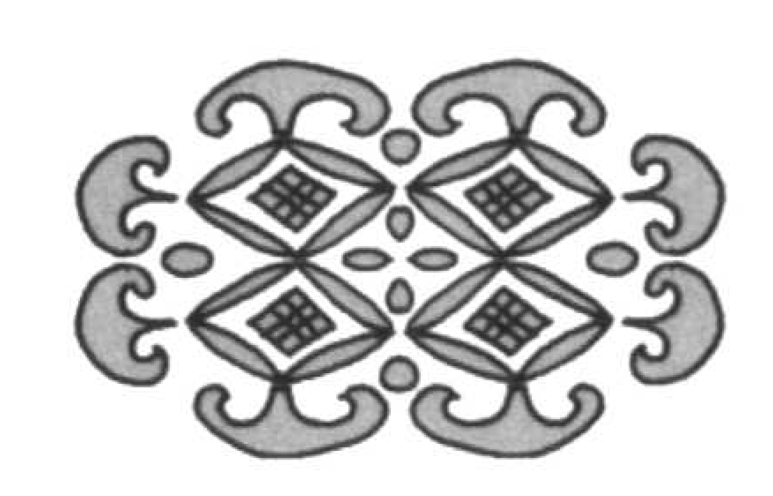
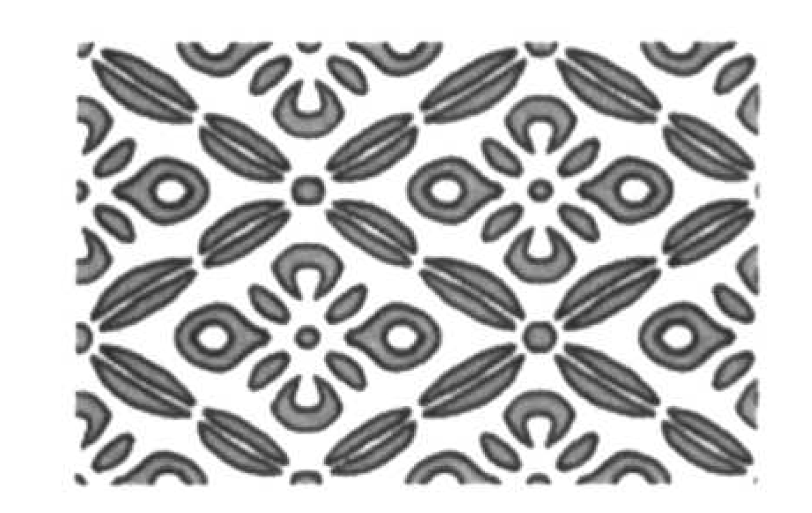
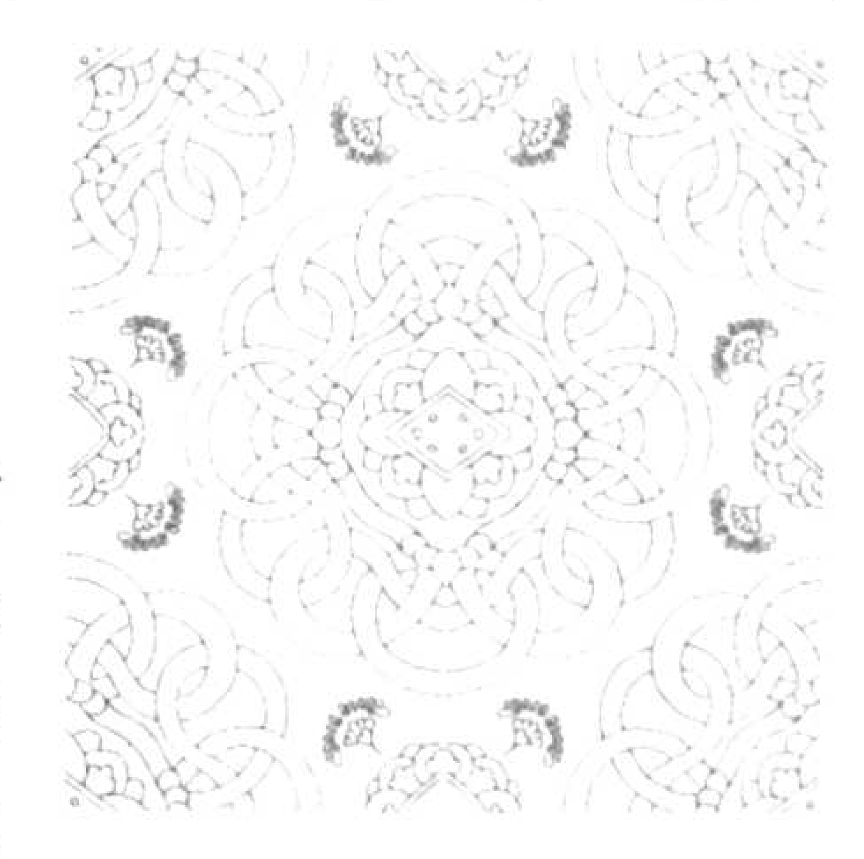





图8-1　辽代绫绮中的变化柿蒂纹

[1]　内蒙古博物馆等：《内蒙古兴安盟代钦塔拉辽墓出土丝绸服饰》，《文物》2002年第4期。

风格仍与前者相去不远（图8-2）。


图8-2　套环宝花绫纹样

### ●团窠花鸟

在辽墓出土丝织品中，卷云四雁衔花纹绫的图案布局直接继承了唐代团窠的结构，主花二二正排，主花之间间隔以宾花。但这里的主花是四只飞雁，雁首同向圆心衔花，与雁身相连的卷云绕于四周形成一圈卷云环。但此时卷云与雁翅相连，甚难区分环形与主题纹样，因此可以说这是一种变化的卷云团窠环。其宾花纹样是一朵宝花，造型并不复杂，但其尺寸倒很大[1]（图8-3）。


图8-3　卷云四雁衔花纹绫

辽宋时期的丝织图案中也有大量是在唐代团窠排列的基础上进一步发展起来的，这些图案往往在主题纹样周围再加上一圈纹样，如在以小团花为中心的周围再围绕以飞翔的雁或鹤，或是鹭鸶、孔雀、练鹊等，再穿插以各种缠枝花卉。有时，这些鸟类也按图案的要求上下左右对称排列，有时甚至四鸟相对，有时则是旋转对称。另外，在宾花上也是再加以变化，加上鸟类穿插。这样的实例在出土的当时的丝织品上非常多见。如新疆阿拉尔出土的簇四盘雕袍上另缝有一片土黄地鹧鸪衔瑞草纹锦，该锦以一对绕飞的鹧鸪鸟为中心，四周绕以细密的花卉。中国丝绸博物馆也有类似的藏品（图8-4）。而英国一件私人收藏的辽代织锦主题纹样是由一圈鹭鸶和云气环绕的团花丛，而宾花则是由小团花和侧花构成的花簇[2]（图8-5）。


图8-4　联珠四鸟衔花纹锦

### ●盘龙和盘凤

宋辽金夏时期的主要服饰类型是袍，几乎所有男人上身均着袍服，通常是圆领或称盘领，袍长过膝，窄长袖，下摆可能两侧或是前后开衩。袍上一般都会有图案，地位较低的仅采用普通的连续纹样，地位较高的则会有部分服装采用专门为这些袍服织绣的适合纹样。从大量出土的辽代袍服及一些反映同一时期的绘画作品来看，采用适合纹样的袍服一般可分成团窠式、多段式和独立式三大类，它们往往采用大型的图案，如团龙、团凤、对孔雀、对雁、奔鹿等，均是皇族高官所用的专门图案。所有这些袍服在图案的设计布局上和服装的裁剪上都非常讲究，其图案往往与服装款式密切相关。


图8-5　鹭鸶花卉纹锦纹样

以团窠为纹样的袍服是当时最为流行的形式。从皇帝到大臣以及普通文人雅士均可服用。在敦煌壁画上有西夏王穿着团窠的龙袍，可反映帝王们的服用情况。这一团龙袍上由上至下共有四团龙，均为单独的盘龙。另外，在《韩熙载夜宴图》中有一般侍从服用三窠的团窠对雁袍，是

[1]　赵丰：《辽代丝绸》，香港沐文堂2004年。
[2]　James C. Y. Watt & Anne E. Wardwell, *When Silk Was Gold*, The Metropolitan Museum of Art, 1997.


图 8-6　唐双鹦鹉纹锦复原


图 8-7　三朵花纹印花绢

较下等人们的服用情况。而现在已知团窠袍中的团窠图案包括团龙、团凤、团雁、团孔雀、团飞马等。

## ●旋转重复

唐代以来，团窠或团花类纹样的造型基本都是左右对称或是上下左右都对称的。但从唐代晚期起，这类纹样中出现了旋转重复的情况。旋转重复就是在一个团窠中有两个或两个以上的相同纹样，它们之间连方向也相同，在排列时是顺一个方向旋转，这种方法与早期的太极阴阳图案有相通之处，在后世也用得很多，被称为喜相逢形式。如陕西扶风法门寺地宫出土的鹦鹉纹锦，其图案可以复原，是一小型团窠中的双鹦鹉纹（图 8-6），这两只鹦鹉首尾相衔而飞。另一件出自敦煌藏经洞的小团窠双狮织锦图案也是如此。[1]

辽宋时期丝织品上的这类图案更多，它们之中有双鸟和双兽的大量例子。如出自新疆阿拉尔的一件回鹘时期的花卉鹧鸪纹锦，曾用作那件极为有名的簇四盘雕锦袍的衬里。在这件织锦上，两只飞鸟也是旋转重复。还有一件藏于英伦的紫罗地蹙金绣团凤袍，其中的团凤也是在飞翔中的两只向同一方向旋转的凤凰。[2]

辽金之际，不仅是鸟兽类纹样采用旋转重复的方法，连花卉纹样也是如此。从内蒙古哲里木盟小努日木辽墓出土的一件萱草纹刺绣、黑龙江阿城金墓出土的萱草刺绣，到新疆阿拉尔出土的重莲锦，图案均非常相似。而且，内蒙古巴林左旗出土的辽代印花绢上还出现以三朵花旋转重复的图案，更是妙极[3]（图 8-7）。

## ●鞋帽上的龙、凤、摩羯

除袍服之外，人身上最为重要的装饰部位要数头和脚。辽金元时期对于帽子和靴子的装饰总是竭尽全力，用绛丝、刺绣或是织锦等制造适合纹样来装饰这些特殊的部位。

辽代帽子现存不少，其中两顶采用适合纹样装饰。一是出自辽宁法库叶茂台的高翅帽，翅上绣有花卉奔鹿纹样，其图案明显是一种专为帽翅设计绣制的。[4]周边有一圈小花，圈内上下都是一种扇状的花卉，中间是一对相向而奔的鹿。鹿头也顶有一花盘，身长有翅，鹿嘴中衔有一枝缠枝菊花。这种菊花造型特别，多见于辽代艺术品中。另一顶是出自代钦塔拉辽墓的绿色地绛金水波地荷花摩羯纹绵帽，它以蓝色的海水作地，金线缂出金色的波浪，极为华丽，浪花之上漂浮着几朵荷花和几张荷叶，而真正的主角是水中跃起的鱼龙，帽的正反面各有一对

[1]　赵丰：《织绣珍品》，香港艺纱堂／服饰出版 1999 年。
[2]　Zhao Feng , *Style from the Steppes*, Rossi & Rossi , London , 2004.
[3]　赵丰：《辽代丝绸》，香港沐文堂 2004 年。
[4]　徐秉琨：《东北文化》，商务印书馆香港分馆 1996 年。

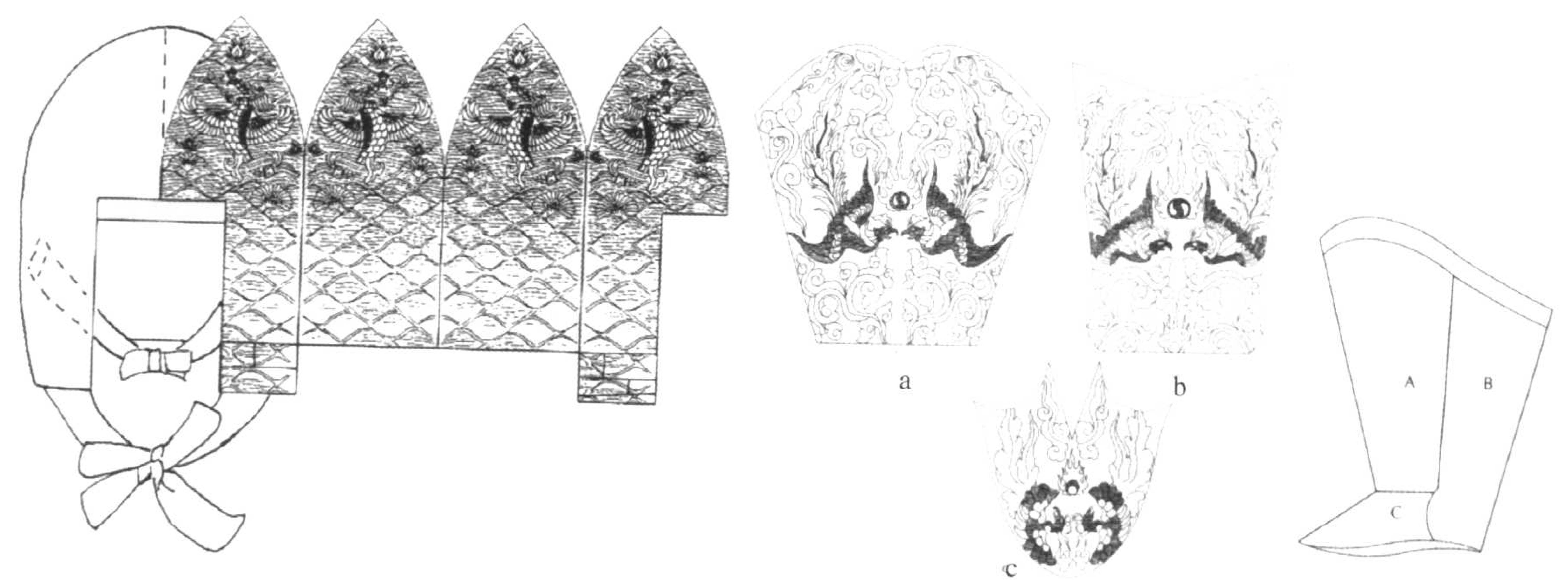



图 8-8　代钦塔拉出土缂金水波地荷花摩羯纹绵帽纹样　　图 8-9　缂丝凤纹靴纹样

（图 8-8）。[1]鱼龙又称摩羯鱼纹，龙首，鹰翅，鱼尾。在唐辽金代均十分流行，并一直沿续到明代，成为皇帝赐服中的飞鱼形象。

辽代靴子当以锦为面料时，其图案往往采用一般的织锦，而当以缂丝和刺绣为面时，其图案多用适合纹样。美国克利夫兰博物馆藏有一件缂丝凤纹靴（图 8-9）、法国 AEDTA 藏有一件缂丝龙纹靴、法国另一私人收藏中有一件刺绣摩羯纹靴、香港梦蝶轩也藏有一件刺绣的摩羯纹靴。前两件的纹样风格非常接近，均将靴子分成靴腿、靴面和靴跟三个区域。靴腿两侧都缂一龙或一凤，伴以火珠和云气纹，靴面和靴跟则有更小的龙凤及云气纹。

**●团窠对雁**

团窠对雁的纹样也应是出现于唐代，但实物最早见于耶律羽之墓。共有两例，一为紫罗地蹙金绣团窠卷草对雁，另一为黄罗地彩绣球路地蹙金绣团窠对雁。第一例以深紫色通体绞素罗为地，用捻金线盘金绣出图案。卷草环的造型由四个卷草主体组成，主体中心呈盘绦状，然后向两边散开，卷草之间再相互纠绞，形成通体的缠绕。团窠中间是一对大雁，单足伫立，翅膀略展，昂首挺胸，欲衔绶带。团窠之外还有宾花，也作卷草状，但不如唐代织物纹样中的卷草那样规则。法国 AEDTA 也有一例，与耶律羽之墓所出紫罗地蹙金绣团窠卷草对雁极为相似。第二例大窠卷草环造型流畅生动，似卷草又似卷云，团窠中心是一对通体用盘金线绣出的立雁，造型与第一例基本相同，但眼睛用黑色绒丝点出，团窠之外的区域以球路纹作地，用绒丝绣成（图 8-10）。



图 8-10　蹙金绣团窠对雁纹样

团窠对孔雀纹仅见于耶律羽之墓，当时是以匹料随葬，但从其规格来看，无疑是用于袍服的独窠图案。它不同于普通的团窠，虽有团窠的外形，却无明确的团窠环。事实上，它是一种由花树对禽纹样与团窠对禽纹样相结合产生的特殊纹样。其团窠主体是一棵

[1]　赵丰主编：《纺织品考古新发现》，香港艺纱堂 / 服饰出版 2002 年。



图 8-11　团窠对孔雀绫纹样

完整的牡丹花树，下有花座托起，由下而上分别盛开四朵牡丹花，一对孔雀分布左右，展翅驻足，嘴衔花枝，整个图案形成一个特大的团窠[1]（图 8-11）。

## ●无骨架的排列

这类纹样没有明显的骨架，只是较为自由的造型，在织物上通常也都是独幅图案，图案纬向循环通幅，经向循环可达40cm至 80cm，因此在袍服上形成多段分布，一般是二段和三段，不超过四段。[2]

最为典型的多段式独幅纹样是代钦塔拉辽墓出土的雁衔绶带锦袍，其图案为一对衔有绶带的大雁，造型非常漂亮，纬向宽度约 70cm，经向高度为 40cm，雁之间的经向间距极小，这样在一个袍长上可以布置三至四对大雁。出土的雁衔绶带锦袍采用了特殊的裁剪方法，使得袍子的前后身都有四对大雁，而且所有的大雁都是正立的（图 8-12）。

另一件多段式独对幅纹样也是一件大雁纹绫，但这一雁纹在一个门幅中只有一只大雁，裁剪袍服时必须用两幅织物拼成一对大雁。大雁驻足，双翅展开，身上羽毛纹理清晰，无任何其他多余的装饰。从大雁的高度为 35cm、宽为 30cm 来判断，一件袍的长度中可排列三组大雁（图 8-13）。

多段式袍服纹样中最为常见的是二段式，这样的例子在耶律羽之墓出土物中非常多，最为典型的是云山瑞鹿衔绶绫袍。单幅织物的图案是衔绶而奔的瑞鹿及云山，瑞鹿头顶花盘，显示出唐代中亚瑞鹿在辽代的孑遗，嘴衔绶带，与雁衔绶带属同一含义，身上是圆点斑纹，身边有层层叠叠的云山。其纹样纬向循环通幅，经向高度约为 68cm，一件袍服刚好使用了两个循环的图案（图 8-14）。

最为壮观的是一段式袍服图案，整件袍服只有一个图案循环，典型的实例有耶律羽之墓出土的花树狮鸟织成绫袍。其图案沿织物幅边是向上的海石榴花主干，树枝上栖有三鸟，似为山鹧鸪之类，树下有一狮子，右足置一绣球上。

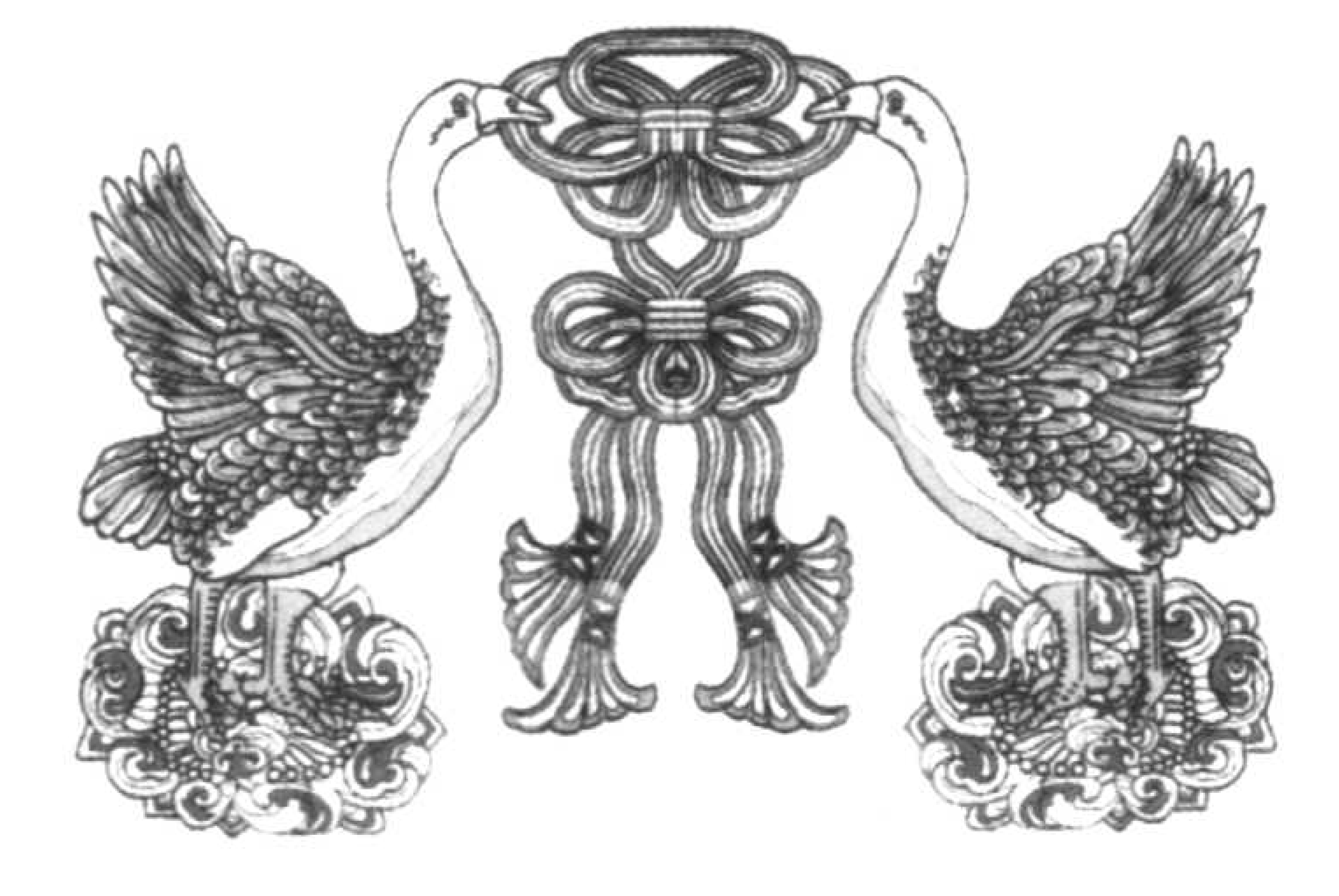


图 8-12　代钦塔拉出土雁衔绶带纹锦纹样

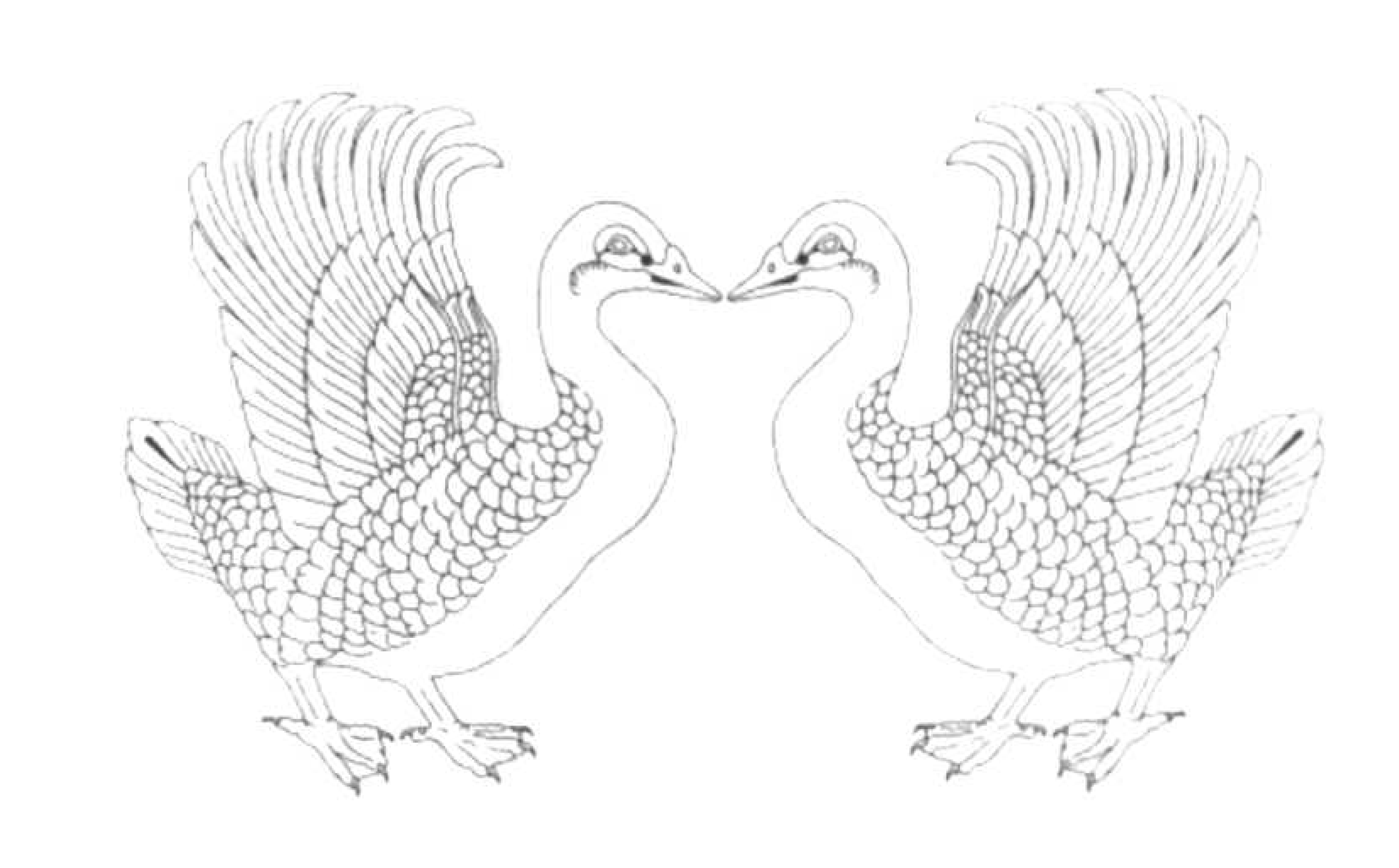


图 8-13　耶律羽之墓出土大雁纹绫纹样

[1]　盖之庸：《探寻逝去的王朝》，内蒙古大学出版社 2004 年。
[2]　赵丰：《辽代丝绸》，香港沐文堂 2004 年。

图案的另一半虽然已残，但可知其风格一致，只是图案较窄，纹样相对简单，只有一鸟，无狮。因此，我们可以知道，有狮的大图案是为大襟而设计的，无狮的小图案是为小襟而设计的。但在背后则都用大襟图案，而在袖上则都用小襟图案，因此，袍的前后身都有完整的图案（图8-15）。这件织物的图案循环应该在240cm以上，是我们目前所发现的最早最大织物图案循环。

## ●散搭子

《大金集礼·仪仗》中记载"臣庶车服"条云："一品官服大独科花罗，直径不过五寸；执政官服小独科花罗，直径不过三寸；二品三品服散搭花头罗（谓无枝叶者），直径不过一寸半。"其中提到了散搭花头罗，直径小于今天的4.5cm。元代《通制条格·衣服》也载："职官除龙凤文外，壹品贰品服浑金花，叁品服金答子。……命妇衣服壹品至叁品服浑金，肆品伍品服金搭子，陆品以下惟服销金并金纱答子。"这里提到了用金表现的搭子图案。可见搭子应该是一种金元时期及其区域中较为常见的丝绸图案类型。

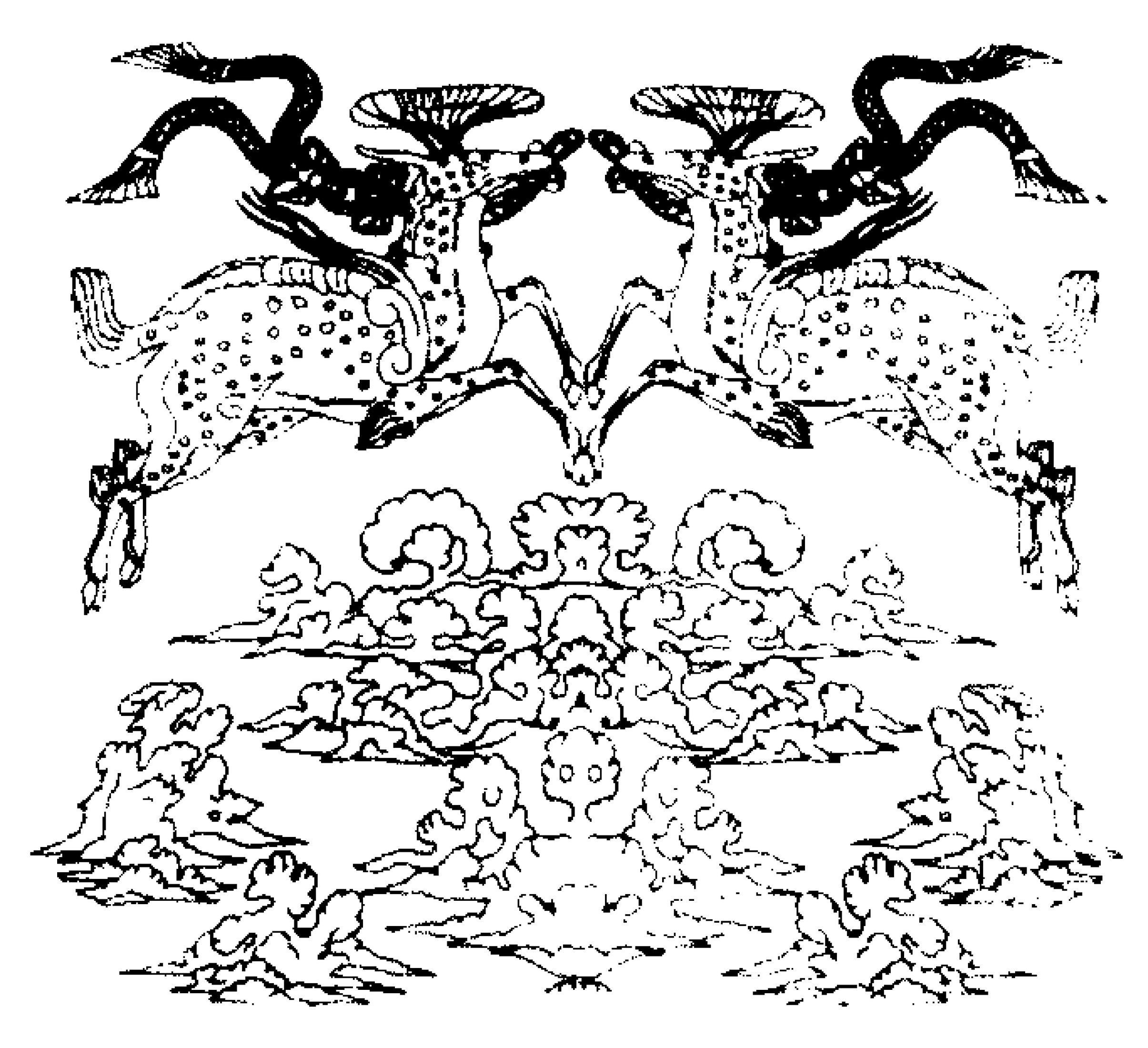


图8-14　云山瑞鹿衔绶绫纹样

搭、荅、答同音近形相通。宋元时以搭为正，作块、处解。《水浒》十四回："晁盖把灯照那人脸子。紫黑阔脸，鬓边一搭朱砂记，上面生一片黑黄行。"搭即块的意思。直至今天，口语中仍有"这搭地方"之称，可以想见，搭的含义一直未变。散搭花或答子花也就是指一块块面积较小、形状自由的纹样散点排列的图案。这与团窠等图案有着一些不很明显的区别：一是外形不一定圆，二是面积较小，三是经常用金，四是搭中的纹样比较自由，五是无宾花和地纹。

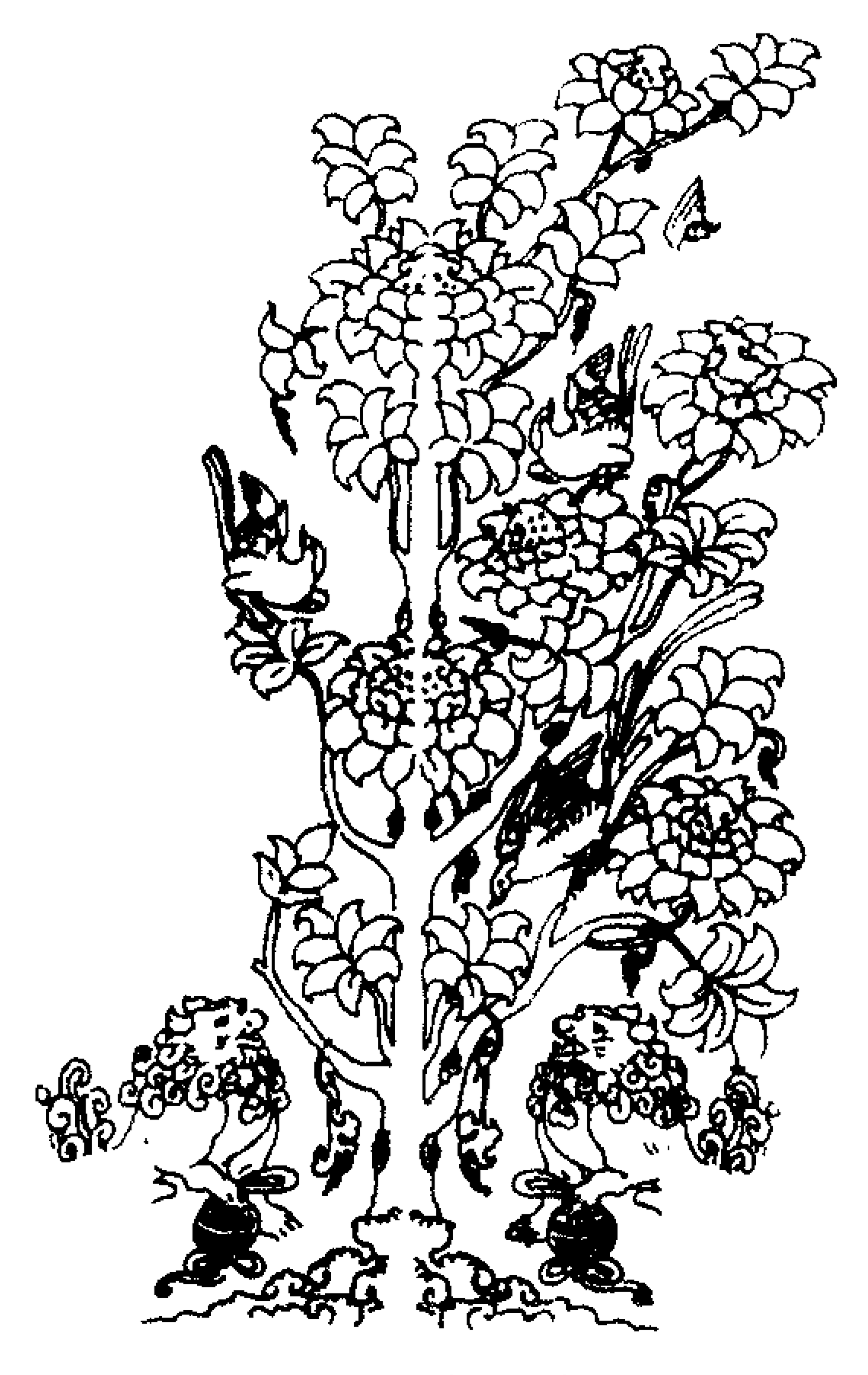


图8-15　花树狮鸟绫纹样

比较出土实物，这类散搭子图案在宋元丝绸上确实非常流行，就以黑龙江阿城巨源金代齐国王墓中出土的丝绸图案来看，有许多就属于答子花之类，如深驼色鸳鸯纹织金绸帷幔、酱色地云鹤纹织金绢绵袍、绿地折枝梅织金绢绵裙、深驼色暗花罗绵腹带等。[1]元代集宁路故城出土的印金素罗、印金提花长袍、印金夹衫等[2]和甘肃漳县汪氏家族墓中出土的大量印金织物，有不少也是属于金搭子之类。这些墓葬主人的品位均较高，故与金元时期北方搭子图案使用的层次相符。当然，图案层次的限制不可能牢不可破，搭子花还在民间流传，甚至有金搭子的织物作为舶载物输入日本，至今保存在日本，如角仓、大鸡头、云雀金襕和远州缎子等等。在韩国许多宋元前后的佛腹藏中都出土了这类散搭花的织物，也与中国宋元时期的织物风格相一致。

[1]　黑龙江省文物考古所：《黑龙江阿城巨源金代齐国王墓发掘简报》，《文物》1989年第10期。
[2]　潘行荣：《元集宁路故城出土的窖藏丝织物及其他》，《文物》1979年第8期。

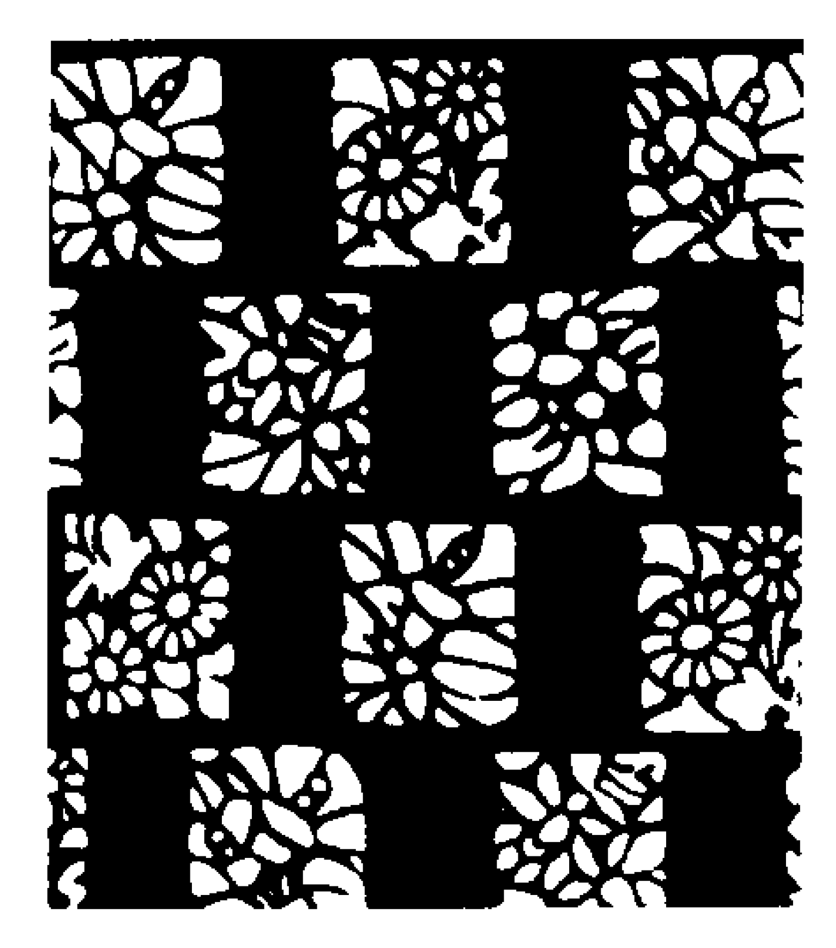


图8-16　元代印金搭子图案

从出土实物来看，搭子图案大多由印金而成，少量由织金而成，这可能是节约用金而致，与浑金（遍地浑金）形成对比。搭子的外形有两种情况，一种是按纹样的外形，如龙、凤、鸳鸯、云鹤等动物纹样较多地采用这种形式，尤其是在金代，这种形式极普通；另一种是用方、圆、椭圆等几何纹作为搭子外形，这种形式在元代较为常见，许多方形的搭子均错排成田格形，是搭子图案中最常见的一种，圆搭子则为散点的错排，较少见（图8-16、彩版一九：d）。

## 2　几何的结构

### ●《营造法式》与琐文图案

《营造法式》彩画作制度中将琐文图案列为一个大类："琐文有六品，一曰琐子，联环琐、玛瑙琐、叠环之类同；二曰簟文，金铤文、银铤、方环之类同；三曰罗地龟文，六出龟文、交脚龟文之类同；四曰四出，六出之类同；五曰剑环；六曰曲水。"由于《营造法式》所记载的图案大多来自建筑装饰中的墙布装饰，因此，这些其实是一类风格接近的织锦图案名称，其中簟文、曲水、龟文等图案在宋元关于丝绸的文献中也有所见，其图案应该基本相同（图8-17）。而山西永乐宫元代壁画中的人物服饰图案大量使用琐文图案，也可以作为当时流行的佐证。

琐，通锁，联环的意思。对照《营造法式》附图，可以发现普通琐子为星形（Y形）的铠甲琐，遍地相连；联环琐用圆环和六瓣形环相套联；玛瑙琐（密环琐）则用三瓣形环（又称玛瑙形环）相套联；叠环则用圆环和梭形环相叠套而成。均是环环相扣、琐琐相连，故属琐子图案。永乐宫三清殿壁画椅披所用图案就属联环琐之类，只是用圆环和四瓣形环构成而已（图8-18a）。

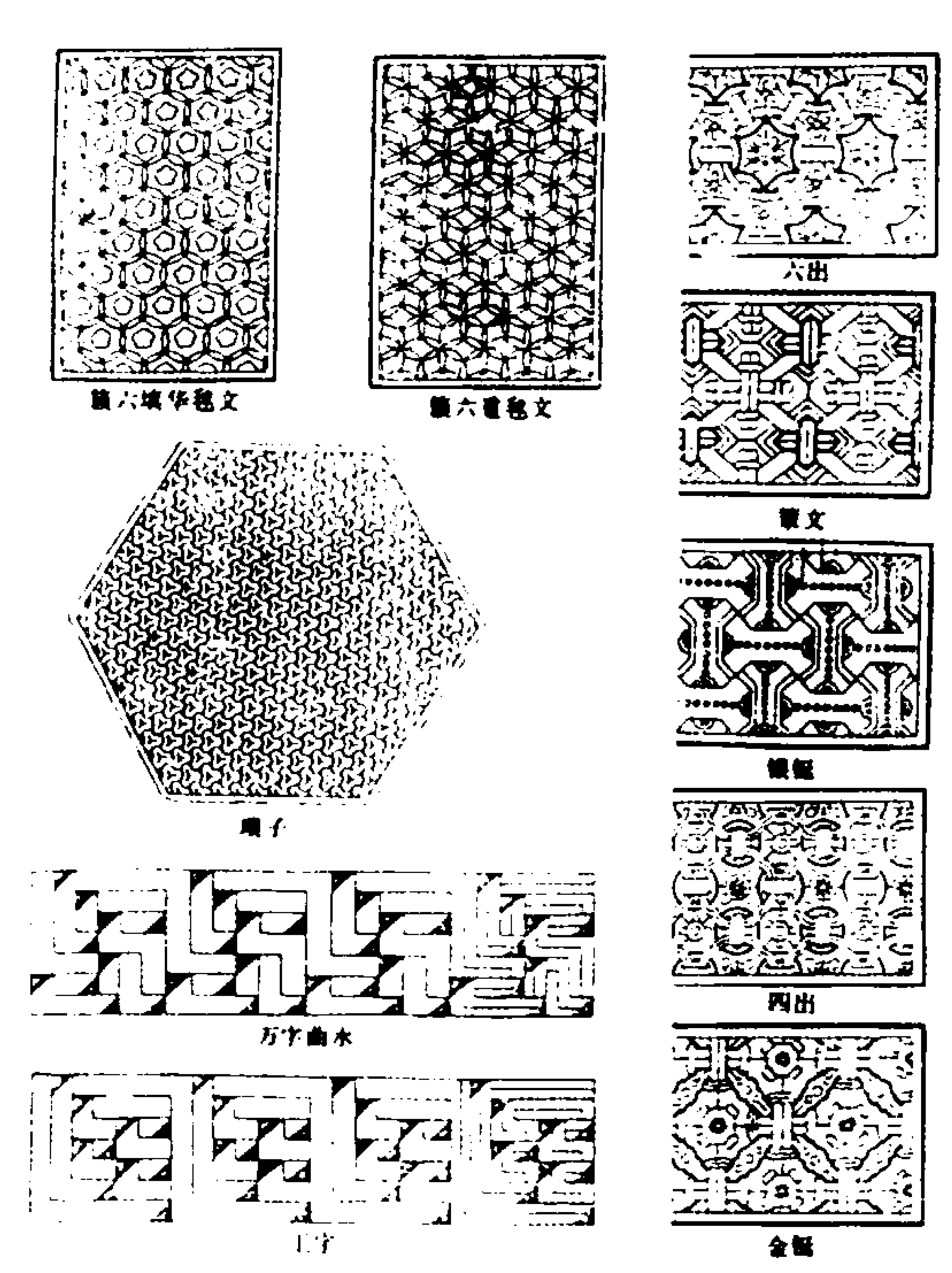



图8-17　《营造法式》中的琐文图案

簟即竹席，故簟文亦即席纹。从《营造法式》附图来看，簟文或金铤、银铤、方环之类的主要特征是表现直线之间的编织效果，具有很强的几何味。其中又以普通簟文为最，内蒙古巴林左旗辽墓出土的一件簟纹双层锦可以算作是唯一的一件实物，而银铤纹则能在甘肃漳县元墓的金锭地团窠宝花锦的地部找到。

龟文乃指六角形之龟背形。这种形状的纹样，在唐代已经流行，而在宋代似乎达到极盛。《营造法式》中除罗地龟文、六出龟文、交脚龟文外，还有许多与六这个数相关的几何纹样均能得

到与龟背有关的形状。故在永乐宫壁画服饰图案中有特别多的龟背纹，群神水袖和女神披肩中均应用甚广（图8-18b）。

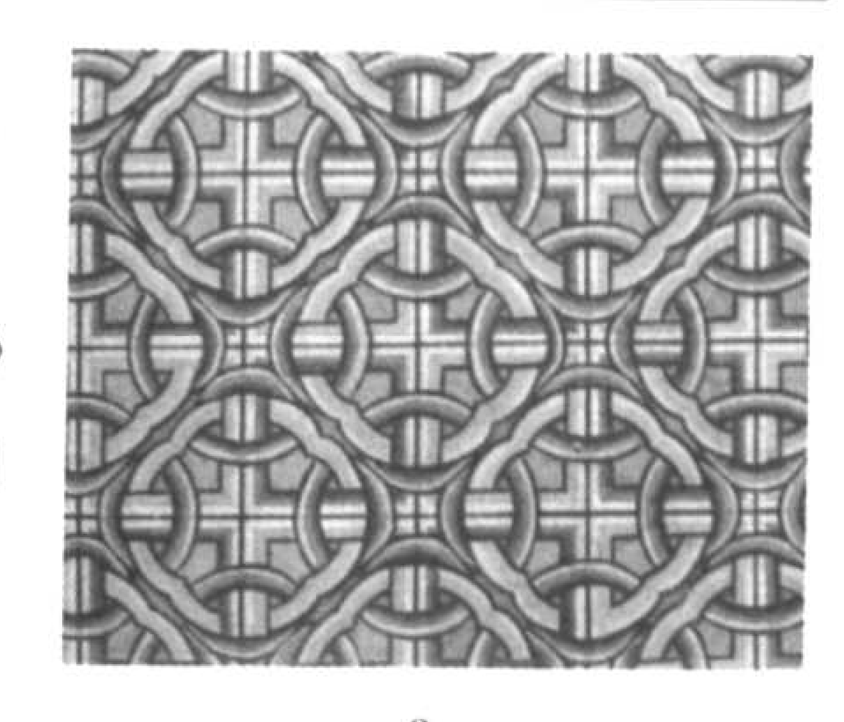
四出、六出似乎是一种圆环与直线的编织图案。对照《营造法式》图例，可知同类图案在永乐宫壁画中出现亦甚多，多用为群神衣领和袍边袖口的装饰（图8-18c）。

剑环的风格与上有较大差别，只是两两相连成为二方连续图案，这类遍地剑环的图案虽然未见，但甘肃元代金锭地团窠宝花锦的宝花花瓣却是采用了剑环的形状和连接方式，可作剑环存在的证据。

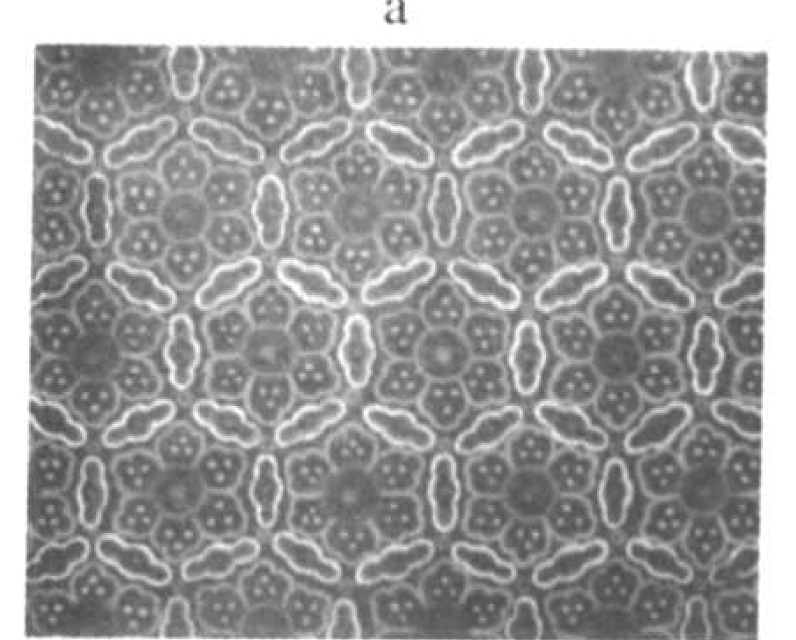
曲水纹样在当时用于装裱，并有“落花流水”之俗称。因此，人们往往将它与明代的落花流水图案相联系。但宋元时期并无此类图案的织物发现，而且《营造法式》对曲水的图解与落花流水完全没有关系。这里的曲水纯为直线正交构成的几何纹样，可作万（卍）字、丁字、工字、王字、钥匙头等纹样。对照织物图案，宁夏西夏王陵区出土的工字陵[1]和江苏金坛南宋周瑀墓中出土的矩纹纱[2]应该属于曲水类纹样（图8-19）。

与琐文相似的还有球路纹。《营造法式》中有普通球文和簇六球文之分，前者为四圆相交，如连钱之状，后者为三圆相交。普通球文在正仓院唐代染缬中已有发现，湖南衡阳北宋墓中也有出土；而簇六球文对后世影响更大，辽代丝绸中就有发现。元费著《蜀锦谱》中也载有雪花球露锦之名，其实就是簇六填花球纹。而永乐宫壁画中的簇六球纹就更多了（图8-18d），一直沿续到明清时。

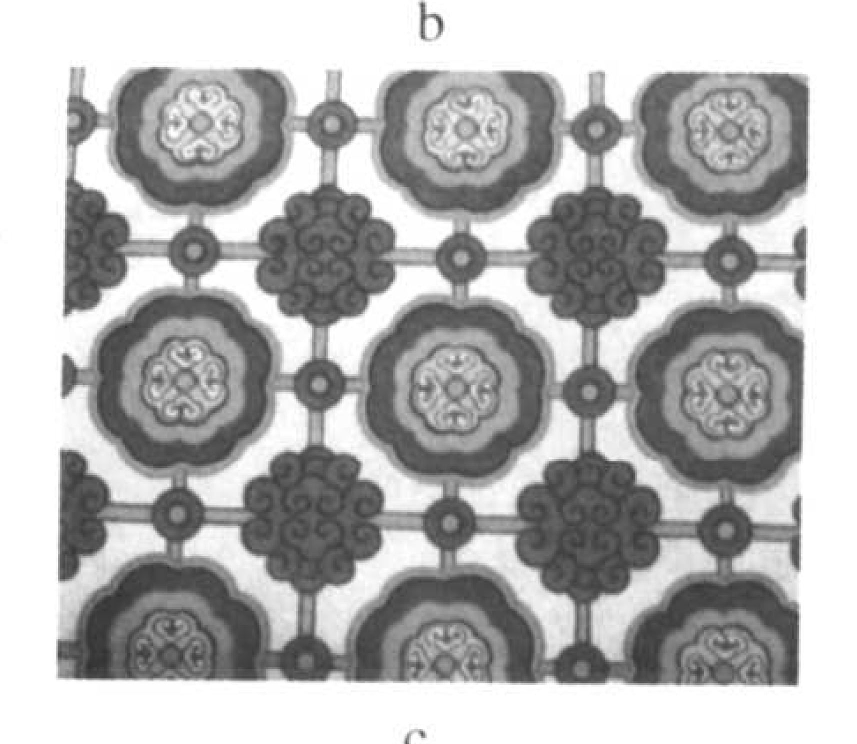
除了联环之外，琐还有琐碎、细小的含义，故而琐子用其连环之意，而琐文则取其细小之意。这些琐文总的风格是精细，是宋元织锦的典型代表，多用于装裱。故当后世见到这类图案时皆名之为宋锦风格。其实，这类图案的源头早在魏晋时已有出现。魏时有连璧锦，从汉画石图象分析，当是璧与直线交替套联之状；北魏刺绣中则有龟背和圆形的套叠。但为数甚少，不成气候。宋元时期琐文兴盛的真正原因很可能与伊斯兰文化的传播有关。伊斯兰教的装饰艺术中不用人物和动物，但却有各种变化丰富的几何形状图案出现，这种装饰艺术主要表现在建筑上，不但影响了宋元时期的建筑装饰图案，同时也影响了织物图案。



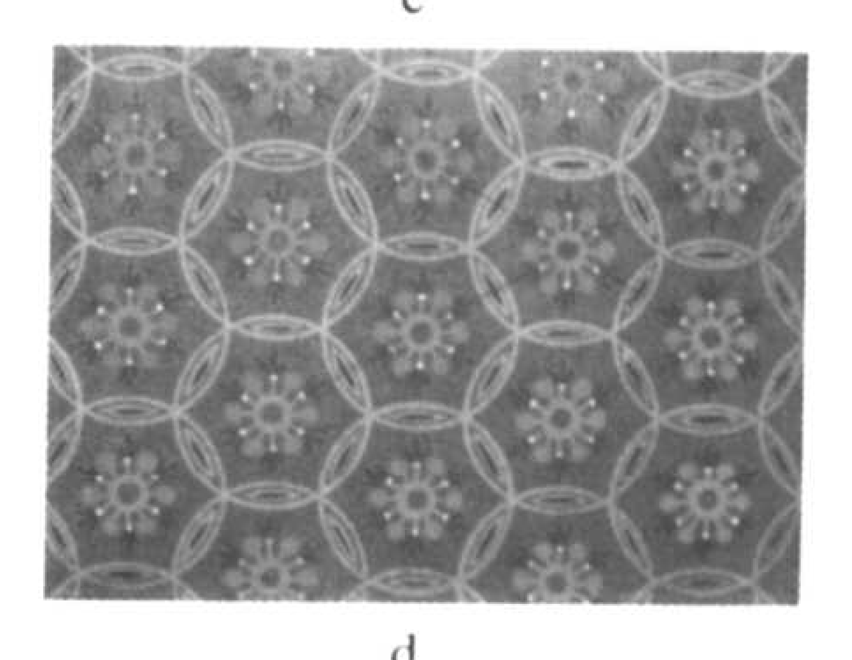
a



b

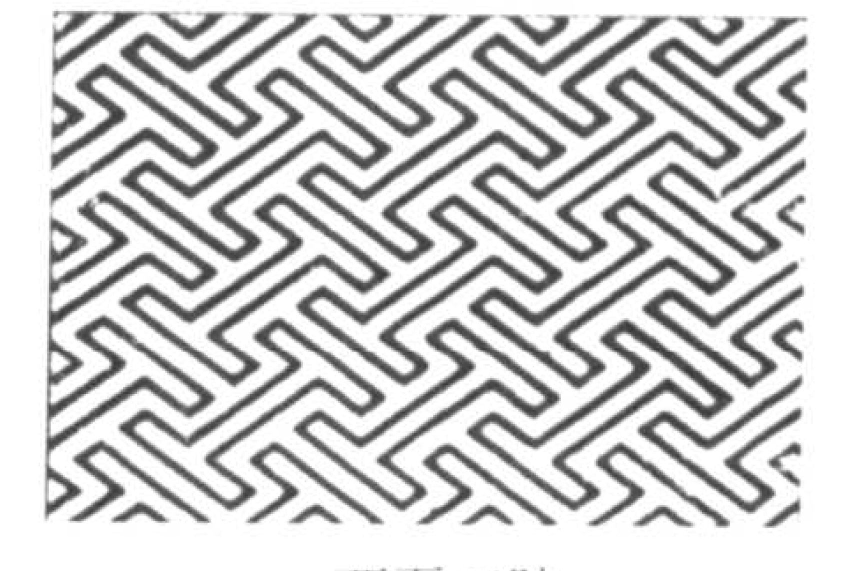


c

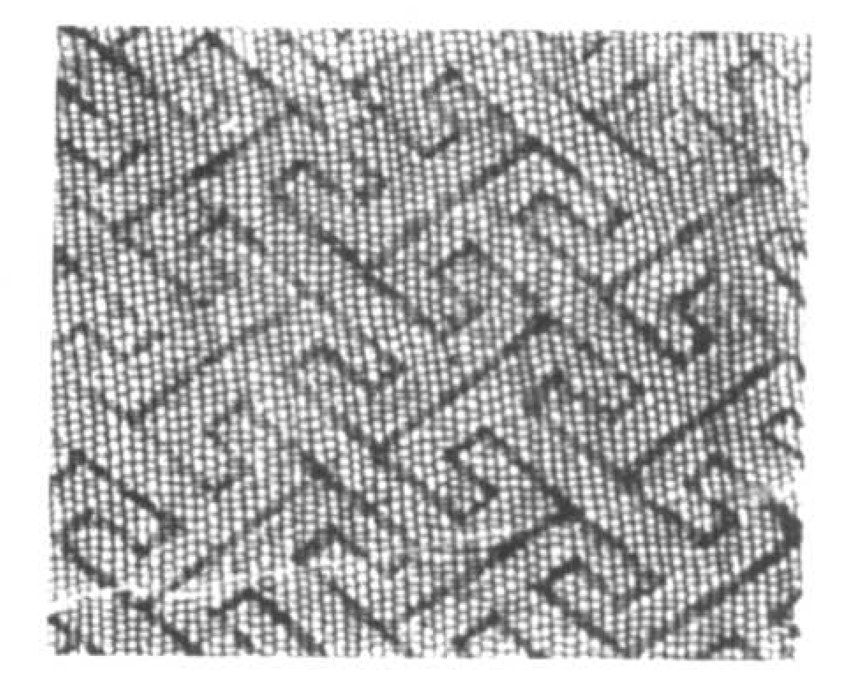


d

图8-18　永乐宫壁画中的服饰图案



a　西夏王陵



b. 金坛

图8-19　出土织物中的曲水纹样

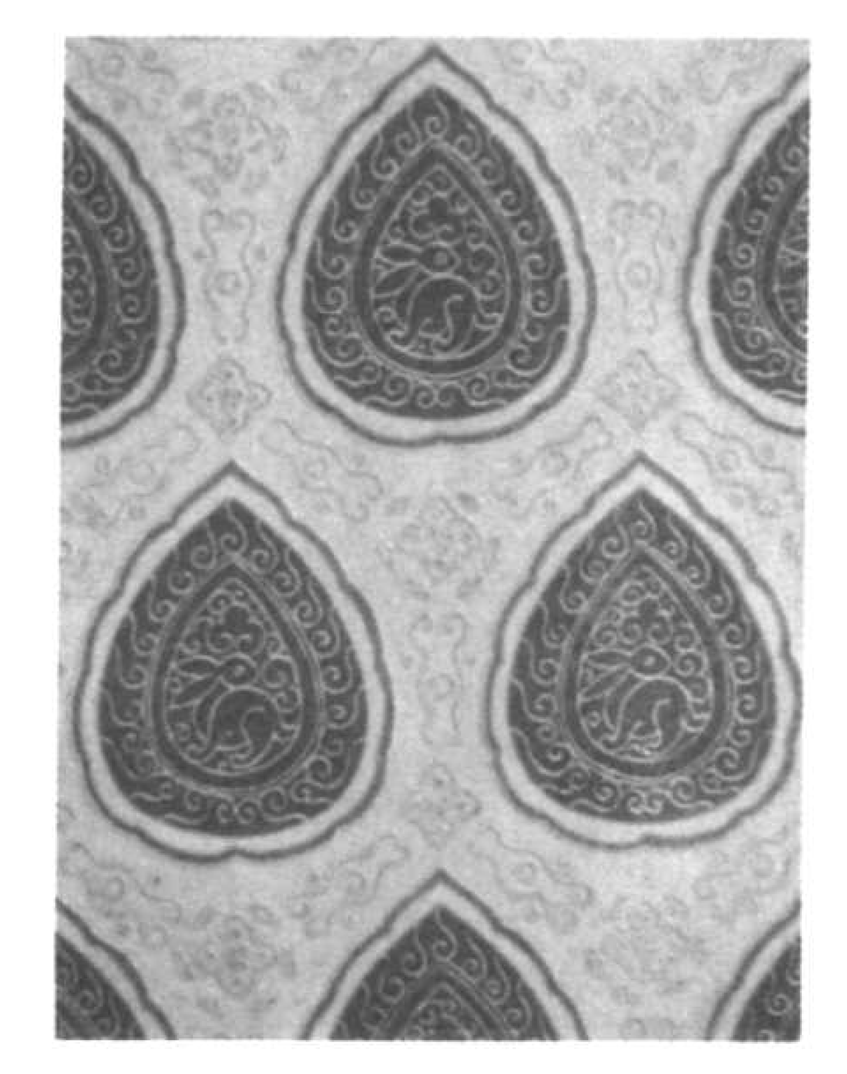
## ●锦地新窠

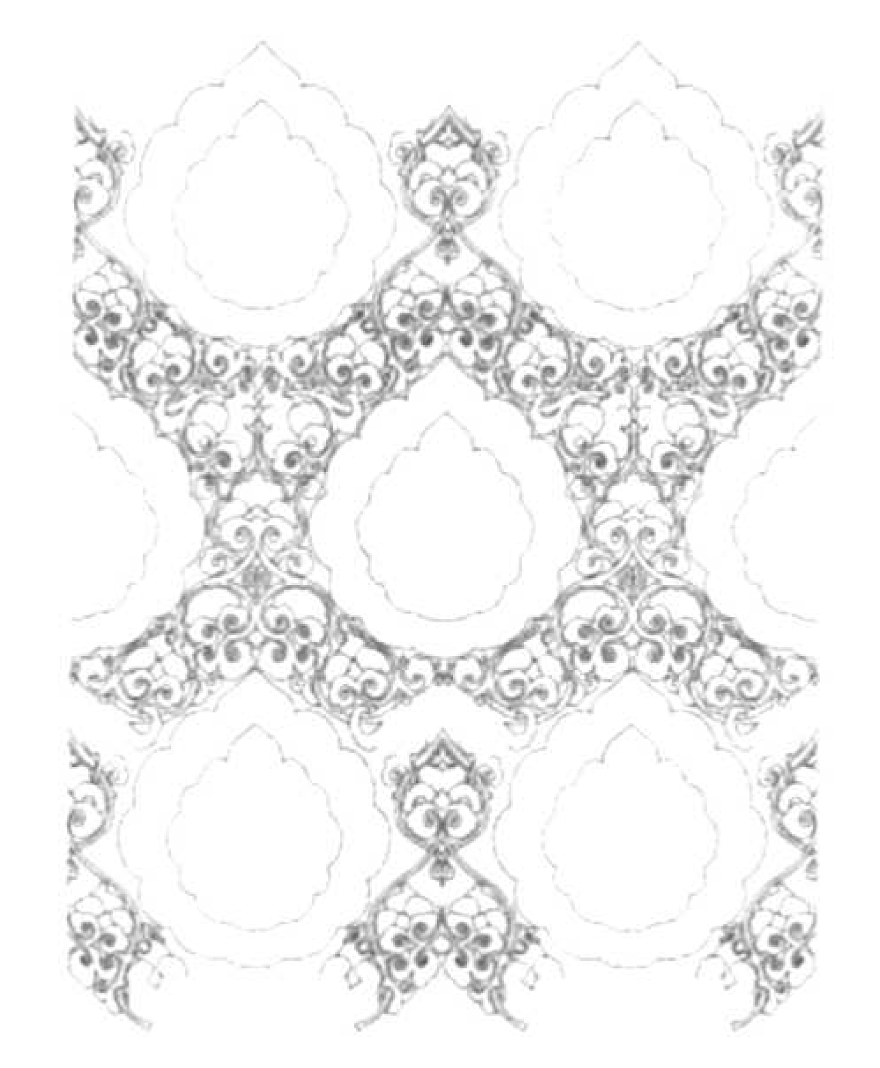
唐代丝绸图案经常采用团窠的形式来安置主题纹样。宋元时期，这种形式仍十分常见，一般被称为“团”或“盘”。如宋元史料中所见的盘象、盘鹊、盘球、雕团、狮团等种，当属此类。团窠图



[1]　上海纺织科学研究院：《西夏陵区108号墓出土的丝织品》，《文物》1978年第8期。

[2]　镇江市博物馆：《江苏金坛南宋周瑀墓发掘简报》，《文物》1977年第7期。


图8-20　永乐宫壁画中焰珠窠


图8-21　织金锦中的滴珠窠

案中的主题似乎是禽兽，但其实史料中所称鉴花、宝照、葵花等植物图案也应是团窠形式的。

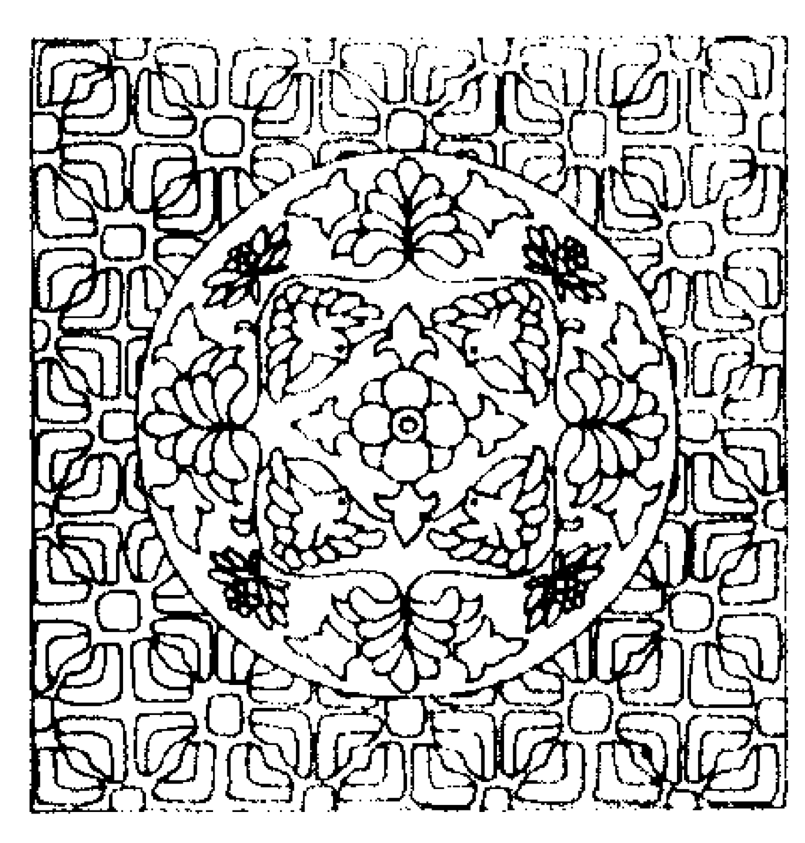
除了团窠之外，宋元之际还有许多新形状的窠类纹样，这些名称在《营造法式》中有较明确的记载。一是瓣窠，形如带瓣的团花，故又称团花窠，其中分四入（四瓣）和六入（六瓣）两种，在丝织物中则可以分成更多，常见的还有八入、十二入、十六入等。这在永乐宫壁画上有较多的反映。二是玛瑙窠，亦可看作是一类三入的瓣窠，《蜀锦谱》中有“玛瑙锦”的记载，当时的丝绸之路上亦有西方风格的胡玛瑙窠雕纹锦。三是方胜窠，又称柿蒂窠或四出尖窠。四为樗蒲窠，其形如梭身，两头尖，中间鼓。《演繁露》云：“今世蜀地织绫，其文有两尾尖削而中间宽广者，既不象花，亦非禽兽，乃遂名为樗蒲。”樗蒲纹锦在宋时已广泛流行，但未见实物。但元代有樗蒲窠折枝花的印花绢发现，更广的流传则在明代。五是珠焰窠，此名未见于《营造法式》，但在《南村辍耕录》中有载。永乐宫壁画服饰图案中有赤地珠焰兔纹（图8-20），可称珠焰窠，或称滴珠窠，带有西方瑞果纹的风味。这类外形的窠纹在元代织金锦中十分常见（图8-21）。[1]

窠形有变，窠的排列亦有变化。如果将窠中纹样作为主题纹样，并将窠外纹样作为宾花，则根据主、宾情况的不同可将这些图案分为三类：有主花窠而无宾花的为素地锦，有主花窠和宾花相间排列的是团窠锦，有主花窠在琐文地上者为锦地开光图案，所谓锦地其实是细锦作地纹，“开光”意同“开窗”，即在锦地上安置窠形的意思。如辽耶律羽之墓出土的锁甲地瓣窠团花纹锦，这是一种锦地开光式的图案，在锁甲纹地上进行开光，开光外形是由枝藤构成的不很规则的团窠形，两两错排，窠内四周为一圈枝叶，上下左右四端各有一朵侧花，花内是四只飞鸟衔花的纹样，中心位置上则是十样小花（图8-22）。另一件雪花球路团窠云鹤纹锦则是以簇六雪花球路为地，团窠为正圆形，两两错排，窠内为四鹤衔花，鹤飞处还有云彩相伴（图8-23）。

## ●八搭晕

宋元时期还有一种与“搭”有关的图案，为八答晕或六答晕，此处之“答”在十样锦中被写作“荅”，后来又转为“达”，其实就是“搭”，其含义被后人理解为四通八达之意。其实，宋元时期的八答晕是用八块不同纹样（常为琐文类）的“搭子”相配合而成的意思。这与《营造法式》藻井图案中斗八、斗十二的含义相同，斗即斗合，斗八就是八块“搭子”配合形成图案，八答晕的意思也就是如此。故而考察《营造方式》中的斗八则可推测宋元时期八答晕和六答晕的大概情况。可惜的是宋元时期的八答晕锦无实物发现，但从明代八答晕的图案中，我们可以看出与斗八藻井是一脉相承的，因此，宋元八答晕也就相去不远了。

[1] Zhao Feng, *Style from the Steppes*, Rossi & Rossi, London, 2004.


图 8-22　锁甲地瓣窠团花纹锦纹样

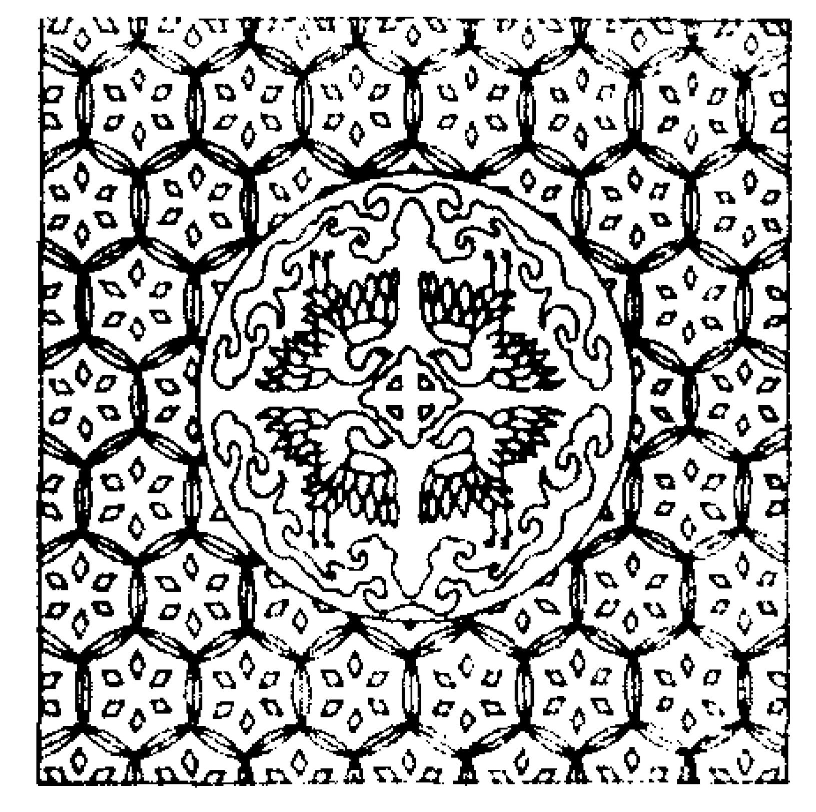
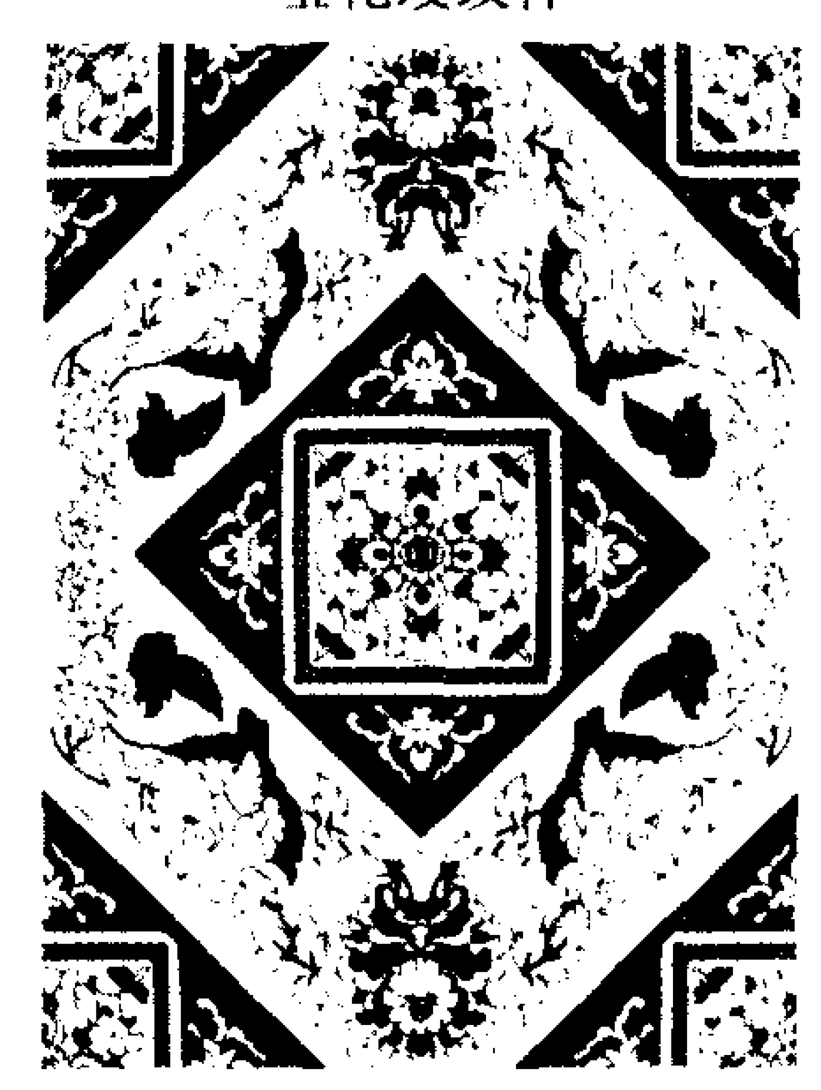

图 8-23　雪花球路团窠云鹤纹锦纹样


图 8-24　球路奔鹿飞鹰宝花绫纹样


图 8-25　方胜花鸟纹锦纹样

## ●方胜和球路

当主题纹样二二正排时，织物图案一般会出现两种情形：一是各纹样以方正的形式出现，称为方胜排列；另一是各纹样以球路的形式出现，称为球路排列，又可称钱纹排列。

球路的名称在宋代史料上出现极多，从《营造法式》所记四斜球路等名可知，所谓的球路纹事实上是以圆圆相交为基本骨架而构成的图案。[1]出自耶律羽之墓的球路孔雀四鸟纹绫，在整体上以簇四球路为结构把空间区分成两个呈尖窠状的第一主题纹样区和第二主题纹样区，还有呈梭窠状的宾花纹样区。两个主题纹样区的大小、主次并无分别，一个是花丛中的四只长尾练鹊，另一是花丛中的四只短尾雀鸟。宾花区的外形为梭窠，又可称樗蒲窠，为一两头尖、中间大的形状，主题是一只回首展翅的孔雀。而另一件球路奔鹿飞鹰宝花绫也是一件以簇四球路作为图案骨架的作品，由球路划出的空间却变成四个尖窠的主题纹样区和八个梭窠的宾花纹样区，四个尖窠的纹样区分别是一对飞鹰和不同的宝花，八个梭窠纹样区则是各种姿势的奔鹿，鹿身长翅，有回首者，有前奔者。由于图案的簇四骨架较小，尽管参与的主题纹样较多，但其循环仍比簇四球路孔雀四鸟纹绫更大（图 8-24）。同类型的织物在中国丝绸博物馆也有收藏。

方胜骨架的实例也有不少。耶律羽之墓出土的婴戏牡丹方胜兔纹绫的图案非常难得，其骨架是将路球骨架中的尖窠变成方格，将梭窠变成条格，这样就形成了两个方格中的主题纹样区和一个条格中的宾花纹样区，我们称其为方胜骨架。两个主题纹样区中再行分割，一按对角线分为四等分，各置奔兔或卧兔一只，共四只。另一按 45° 角作内切正方形二次，最后形成八个三角形和一个正方形，位于中心的正方形区域是一正面的团花，最外面的三角形区域中各有一只系有彩带的绣球，其余的三角形则由小花填置。另一件出自阿旗小井子的方胜花鸟纹织锦用的也是方胜骨架（图 8-25）。

## ●错排形成的龟背

虽然主题团窠的二二错排经常出现在清地图案上，但它们更多地在周围绕满各种纹样，如云纹、缠枝纹、花卉纹等。这类图案自辽宋时期开始出现，由于其宾花缠绕相连，很容易被看成是一种六边形的骨架。如内蒙古阿鲁科尔沁旗耶律羽之墓出土的遍地细花八瓣龟莲纹锦的图案布局是一个主题纹样的两两错排，然后再在空隙中填以遍地杂花，此时的空隙相连后就形成了一个类似龟背形的骨架。作为主题纹样的八瓣宝花继承了唐代宝花雍容大度的风格，与佛教中的莲花风

[1]　赵丰：《球名织锦小考》，《丝绸史研究》1987 年第 1-2 期。


图8-26　龟背重莲童子雁雀锦纹样

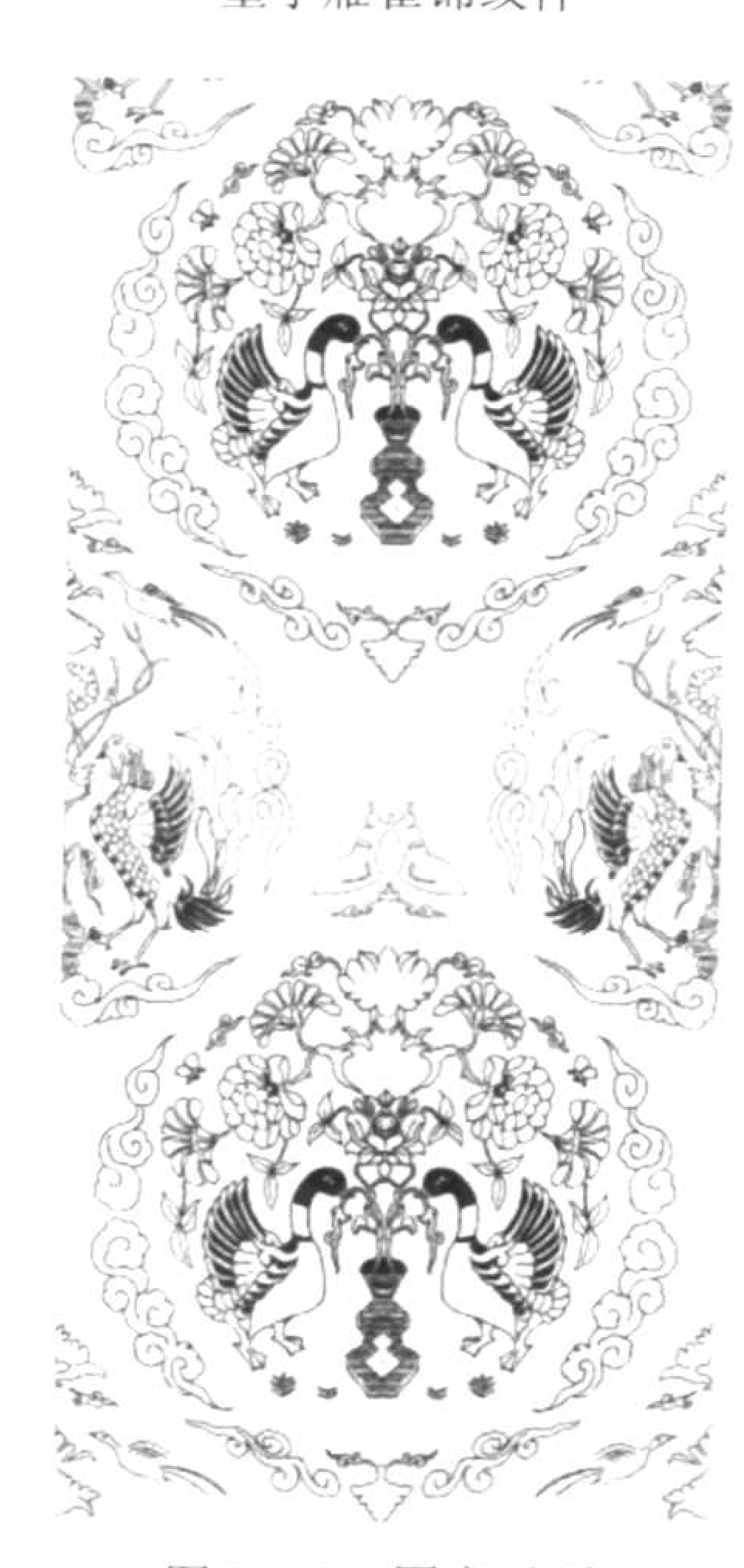

图8-27　团窠对雁对凤纹锦纹样


图8-28　耶律羽之墓出土盘球纹绫纹样

格一致。如果将其与龟背骨架一起考虑，推测这一主题纹样或可与史料中的“龟莲”相对应。团窠之外的空隙中遍布各种细小的花卉，可能就是史料中所载的“细花”或是“遍地杂花”。[1]类似的实例还有代钦塔拉辽墓出土的遍地花卉龟背重莲童子雁雀锦，其图案也是采用龟背式的骨架，空隙处为如菊花状的花朵，用少量枝叶相连接。重莲纹样共有两种，它们在圆心处都为一完整的八瓣团窠莲花，圆心之外还有一圈花瓣，四瓣正面全露，四瓣半露。一个重莲的全露莲瓣中装饰的是对雁，半露莲瓣中为飞雀，另一个重莲的莲瓣中则装饰了两个持花的童子，而且其造型还特别生动可爱（图8-26）。

此外，在美国克利夫兰博物馆收藏的一件锦靴上的图案亦可复原出一组对雁和对凤的团花纹样，它们也是呈二二错排，其团花最后也显示出一种龟背的视觉效果（图8-27）。

## ●盘绦纹

唐代史料中有盘绦绫的记载，宋代史料中则多盘球、球纹之名。当时的球均用彩绦盘成，因此，所有的球名织物均与绦纹相关。与实物相对照可知，盘球或球纹应是用彩绦结成的球形图案，而盘绦纹则是以绦带和结为纹样的图案。耶律羽之墓中出土了一件盘球纹绫，图案为由盘绦卷绕而成的大球，大球之间再以绦带盘绕连接（图8-28）。

属于此类的织物也发现在遥远的新疆，吐鲁番胜金口出土一件属于回鹘时期的红地盘绦飞凤妆花绫上以球状的盘绦纹样作主题纹样，再将飞翔的鸾凤作为遍地花纹，这可能与史料上的“遍地翔鸾”相吻合。从纹样复原情况来看，它采用的也是二二错排的形式[2]（彩版一五：c）。

## ●神雕侠侣

宋元时期新疆及内蒙古一带已是少数民族的文化区，中西交流十分畅通。在这一地区出土的织物中，不仅有中原风格的织物，而且还有许多西域风格的中原生产的产品。这些产品大多以雕、狮、格力芬、瑞兽等大型禽兽为主题纹样。《蜀锦谱》中有簇四金雕、狮团、盘象等均似西域风格的图案，尤其是雕类图案，在丝绸之路上发现甚多，较能代表当时中西文化交流的存在。[3]

雕类图案在唐代已经出现，其中大多数是含绶鸟形，具有中亚风格（参图7-42），但也有一花瓣窠灵鹫图案，是明显的西亚风格。鹫侧首，正视，双翼齐展，腹上有一人形，据推测为伊什塔尔女神。

宋元时期的雕类图案基本继承了唐代的风格，多作对雕状。但根

[1]　陶宗仪：《南村辍耕录》卷二三《书画裱轴》。
[2]　Zhao Feng, Three textiles from Turfan, *Orientations*, Hong Kong, Feb 2002.
[3]　许新国、赵丰：《都兰出土丝织品初探》，《中国历史博物馆馆刊》1991年第15-16期。

据所运用的骨架可分为团雕和平雕两类。团雕处于一个圆形框架上，这个框架可以是簇四骨架，亦可以是团窠排列。较早的实例是新疆阿拉尔发现的簇四雕团锦[1]（彩版一五：a），簇四骨架中填以对雕。同类图案的织锦，在内蒙古也有发现。德国柏林工艺美术博物馆及Krefeld纺织博物馆均藏有著名的黑地对鹦鹉纹织金锦（图8-29），鹦鹉翅上还织有波斯文字，这是较为多见的对称形式。

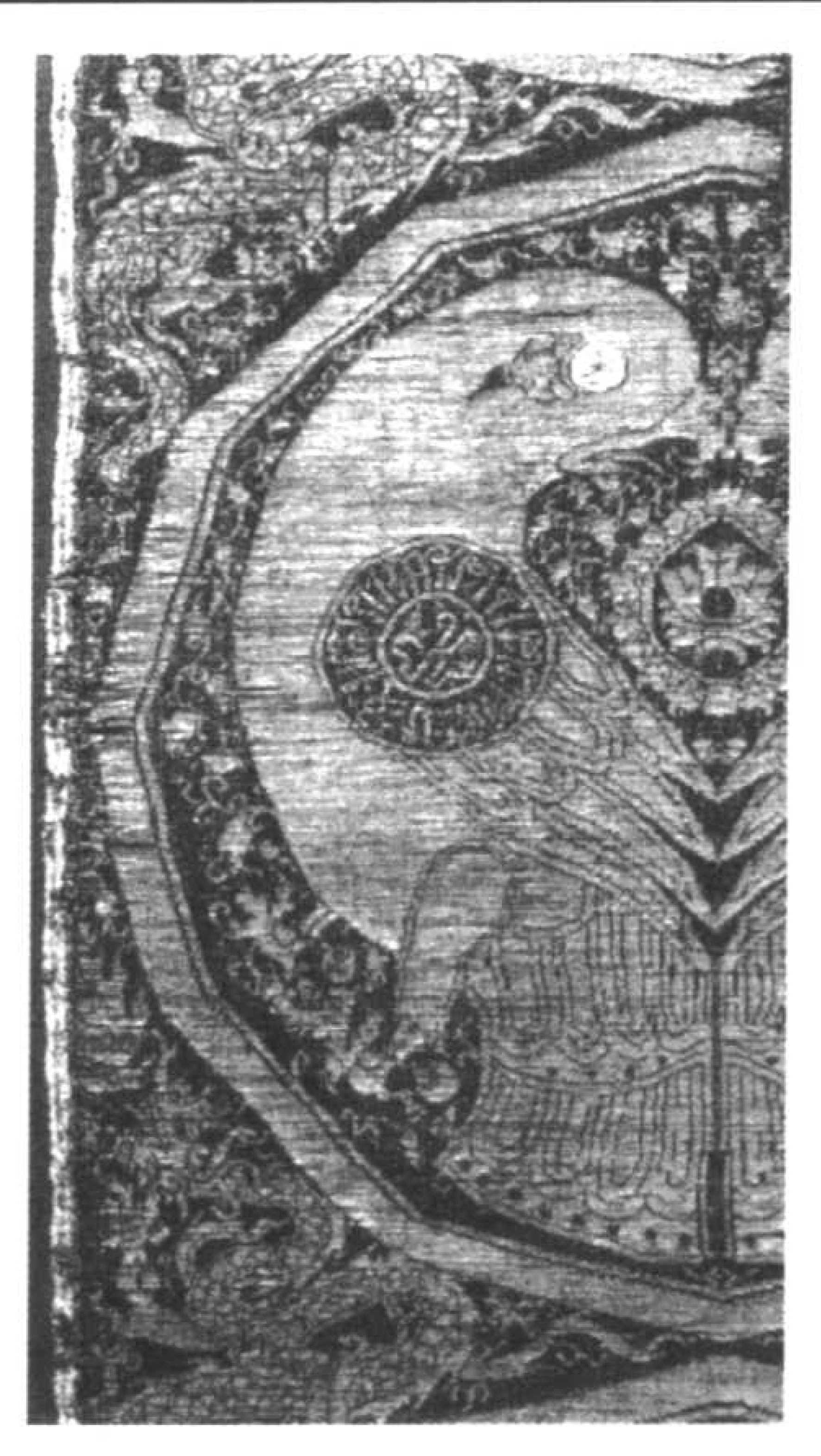


图8-29　黑地对鹦鹉纹织金锦

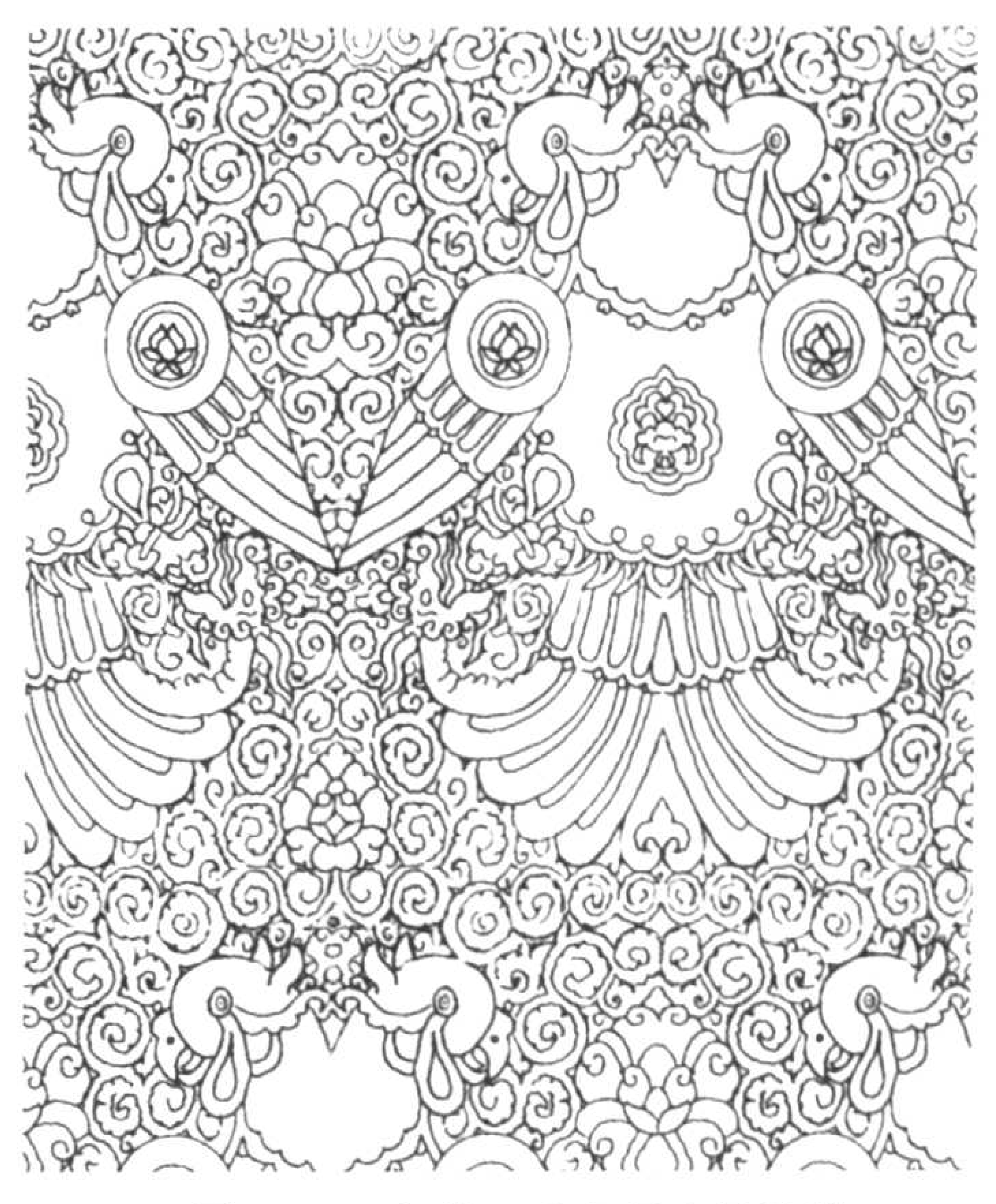


图8-30　红地双头鸟织金锦纹样



图8-31　鹰纹织金锦纹样复原

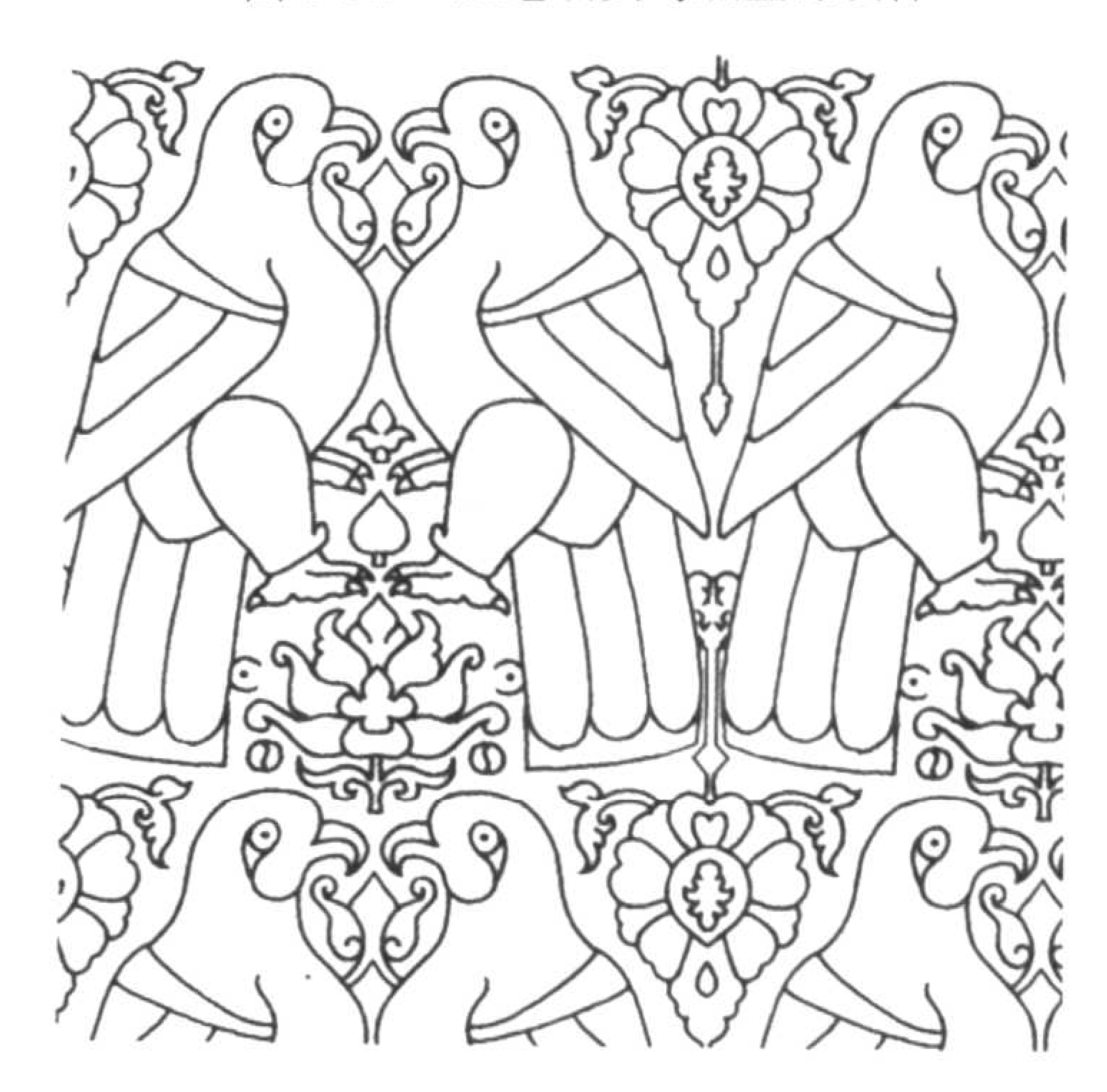


图8-32　对雕纹织金锦纹样

双头鸟纹样原本在西方织物中常见，特别是在欧洲收藏的10至13世纪的织锦中，有大量实例。蒙元纳石失上，也有大量的同类纹样。美国克利夫兰博物馆藏有两件大型元代纳石失，其中心题材即为双头鸟。其中一件红地纳石失采用的是细密卷云地上的双头鸟（图8-30），另一件原为红地、但现已变为黑地的瓣窠对兽纹的外面也有双头鸟纹样。这两件织物上的双头鸟有一个共同点，即爪均抓一龙头，这是十分重要的典型的中亚双头鹰造型。

第三类雕类图案是将雕类排列成对称的或是一向行走的队列。如北京故宫博物院所藏那件著名的织金锦佛衣，虽然其上的大部分都可确定为明代产品，但带饰上的一段鹰纹织金锦可断为元时产品（图8-31）。其上的鹰纹是一排左向、一排右向行走，布局明显与其他雕纹不同。又如内蒙古达茂旗明水墓地的对雕纹织金锦风帽，采用的也是成排对称的、对雕面对面排列的图案，其风格与背靠背、回头相向的对雕纹样有很大出入（图8-32）。

## ●斯芬克司和格力芬

纳石失上的对兽纹也非常流行，但其中主要的是人面狮身的斯芬克司和鹰喙兽

[1]　黄能馥：《中国美术全集·印染织绣（上）》，文物出版社1986年。



图8-33　明水出土
对狮身人面织金锦纹样

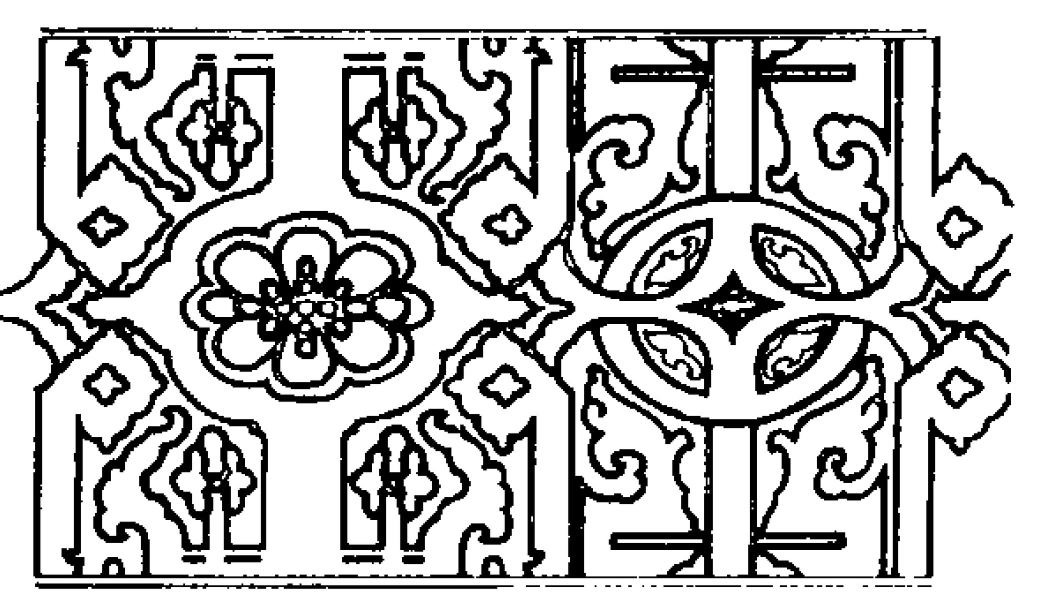


图8-34a　织金锦袍肩襕纹样

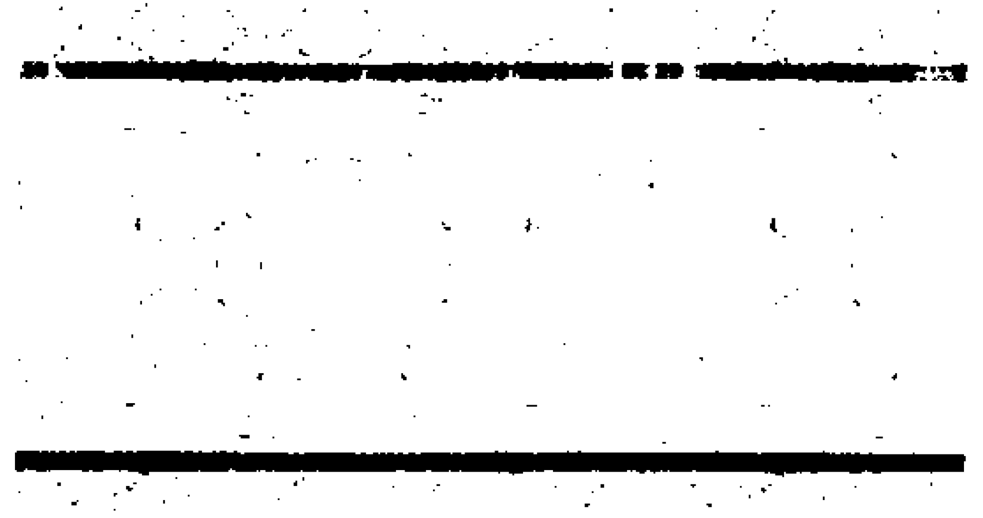


图8-34b　织锦袍肩襕图案纹样

身的格力芬。

内蒙古达茂旗明水墓地出土的一件狮身人面的纹样（图8-33）也是典型的西域题材，同类造型还在蒙古时代的中亚—伊朗陶器和铜镜上屡见不鲜。更为典型的对狮纹样可以克利夫兰博物馆的黑地团窠对狮对格力芬织金锦为例，其团窠内的对狮背向跃起，十分矫健。这种背靠背、回头相向的造型与上述对禽基本一致，在同一时期的纳石失上还可以看到对格力芬等题材。对豹的纹样见于上述藏于美国克利夫兰博物馆的黑地瓣窠对兽织金锦上，它的尾巴上也带有一个龙头，属于典型的中亚风格。对格力芬的纹样不仅可以在前述对团窠对狮对格力芬织金锦上的团窠圈外看到，在新疆盐湖古墓中出土的织金锦及当时大量的织金锦中也有发现（彩版一八：b）。此外，当时的彩色织锦上也有大量的对格力芬，如内蒙古元集宁路故城遗址出土的格力芬锦。

●肩襕纹样

元代袍料上经常出现袖襕和肩襕图案。早在黑龙江阿城金墓出土的织金袍中，这类纹样已露端倪，到元代，则可以找到大量的实例。从内蒙古达茂旗明水墓中出土的织金锦袍（图8-34a），到伦敦私人收藏中的辫线袍中的织金锦，还有大量当时的织金锦和织锦残片（图8-34b、彩版一八：c），都可以看到这种肩襕的纹样。它们大多是带有阿拉伯文字风格的图案，以圆圈和线条组成。纹样规整变形，上下左右，处处对称，高度程式化，同中国传统迥然异趣，但和伊斯兰装饰十分接近。

## 3　花鸟世界

●花卉的题材

宋代画院十分重视花卉作品，徽宗赵佶便是一位花鸟画高手。《宣和画谱》分各种绘画为十门，其中花鸟、蔬果、墨竹均可列入此类。当时宫廷收藏北宋三十人的花鸟作品达二千件以上，所画各种花木杂卉如桃花、牡丹、梅花、药苗、月季、菊花、辛夷、红蓼、海棠、豆花、荷花、山茶、石竹、木瓜等种类竟达二百余种之多。而且其风格多为写生，许多人对花写照，对草虫笼而观之，或入山百余里写生，或至花圃询问，致使花鸟写生之风大盛。

织物上所用的花卉图案题材与上述绘画相似。从记载的名称来看，有牡丹、莲花、葵花、宜男（萱草）、林檎、竹、瑞草、芙蓉、樱桃等，从出土实物

来看，则还有梅花、桃花、菊花、松针、山茶、栀子、海棠等许多种，由于图案的变形和夸张，还有许多花卉无法知名。这些植物大多均有一定含义。《宣和画谱》在花鸟叙论中写得非常明确，如“花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔翠，必使之富贵；而松竹梅菊、鸥鹭雁鹜，必见之幽闲；至于鹤立轩昂，鹰隼之击搏，杨柳梧桐之扶疏风流，乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也”。丝绸图案虽与绘画艺术有别，但在选题的意义上，仍是相同的。丝绸多用牡丹、梅兰竹菊等，主要是为了表示向往美好生活的意愿。

●卷叶花卉

宋代的花卉图案被明确分成两种风格，《营造法式》分别称之为写生花和卷叶花。卷叶花即唐代卷草的发展，有一叶三卷、二卷、一卷之分。写生花则是唐代写生折枝花鸟的发展。

卷叶花可以在《营造法式》中的雕作制度和彩画制度中找到。其中提到卷叶花之制有三品：“一曰海石榴华，二曰宝牙华，三曰宝相华，谓皆卷叶者，牡丹华之类同。”从所附图示来看，卷叶花还有太平花、莲荷花等，其中区别很难从卷叶上分清，花型的区别已不大，只是“若华叶肥大不见枝条者谓之铺地卷成，如华叶肥大而微露枝条者谓之枝条卷成”。如湖南衡阳何家皂北宋墓中出土的黑色缠枝牡丹花纹纱就是一件卷叶牡丹花图案的织物，花窠较大，叶卷如云，但又微露枝条，应该是属于枝条卷成牡丹花纹类的（图8-35、彩版一七：b）；此外，藏于故宫博物院的几片北宋元祐元年的裱绫中亦有作卷叶纹样的大理花图案（图8-36）。可惜的是这类卷叶花卉纹样的丝织品出土甚少，无法进行较多的规律研究。但看来这类纹样主要生产于北宋年间，能与当时《营造法式》中的记载取得较大的一致。



图8-35　何家皂出土缠枝牡丹花纹罗

●写生花卉

写生花卉在宋代图案中常见有散搭花、折枝花和缠枝花三种形式。

宋元时期流行的散搭子图案还应该包括不少折枝花纹样。在南宋墓中发现的折枝花卉纹丝织品不在少数，仅以江西德安周氏墓来看，就有黄褐色折枝花卉纹罗、折枝梅兰如意纹罗、山茶如意纹罗、折枝梅花绮、星地折枝花卉绫、小团龙折枝花纹绫等十余种，说明折枝花卉纹的流行。同时，折枝花纹样在北方地区也有大量发现，如辽庆州白塔出土的折枝花卉纹绫和黑龙江阿城金墓出土的折枝梅织金绢等。

一般的折枝花采用以牡丹等大朵花为主的题材，同时配以梅花等小花及叶、蕾等，值得注意的是南宋黄升墓中折枝花卉图案的叶子中常常还填入各种花卉，形成叶中有花，花中有叶的效果，较为罕见（图8-37）。其排列一般多为两花独枝和独花两枝型。所谓两花独枝，就是指一个折枝中有两朵大花形成一个循环，如黄升墓出土的折枝牡丹纹罗（图8-38）；而独花两枝就是指一个循环中有两个折枝，但每个折



图8-36　大理花纹绫纹样



图8-37　折枝花叶纹罗纹样


图8-38　折枝牡丹纹罗


图8-39　牡丹梅花纹绫纹样

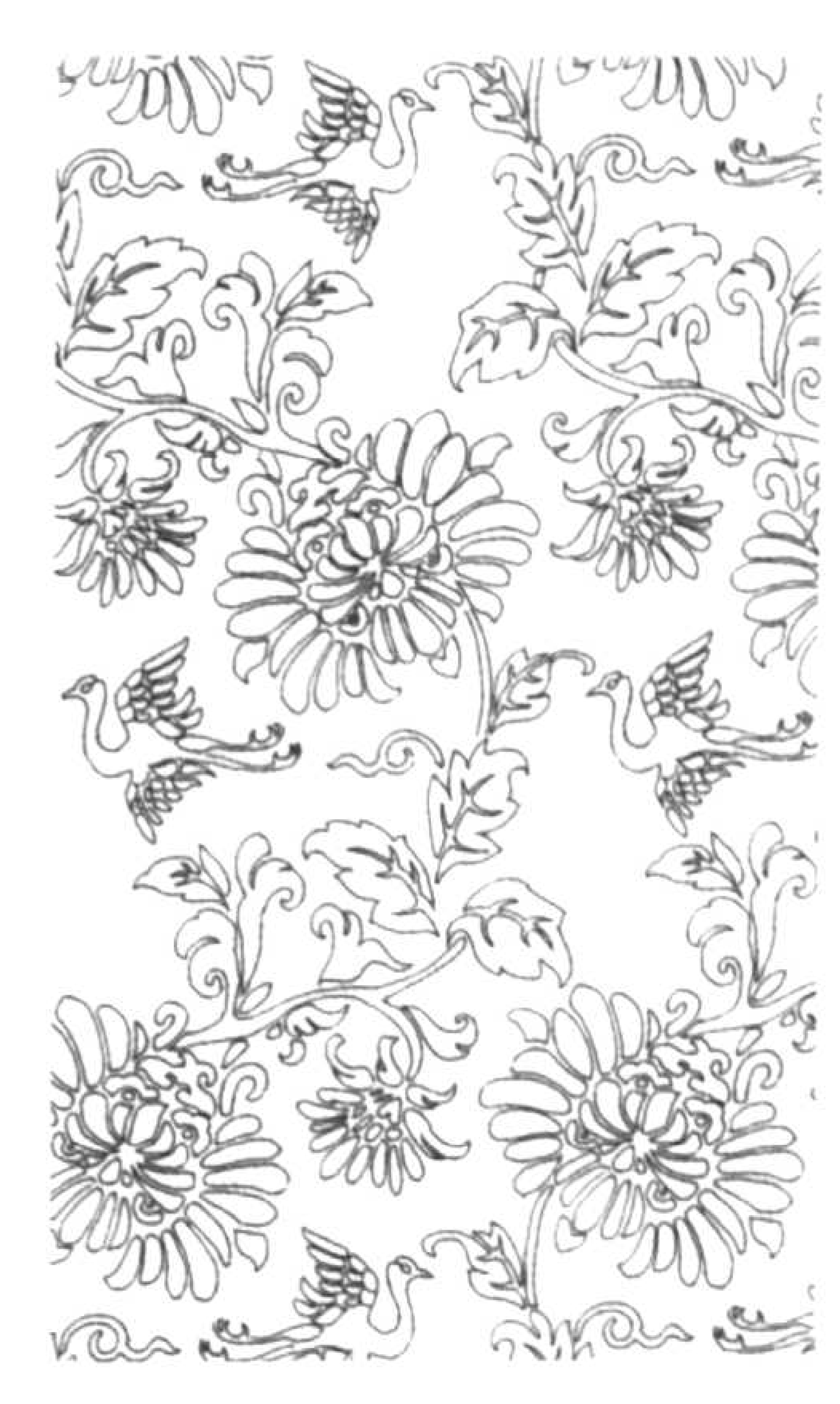
枝上只有一个大花，如同墓所出的牡丹梅花纹绫（图8-39）。黄升墓和周氏墓出土的织物图案中基本上已包括了所有这些类型。

缠枝或称串枝，在唐代已见使用，但多为卷草，且少见遍体使用。黄升墓出土的深烟色牡丹芙蓉罗、梅花璎络纹绫及何家皂出土的金黄色牡丹葵花莲童绫（彩版一七：a）均属此类。最后形成的效果是大花均匀分布，枝条本身却处于次要的地位。当然，也有一些写生花卉采用更为自由的折枝形式，遍地散布，一个循环之内少见规律，如黄升墓的褐色山茶花罗就是一例。缠枝纹图案在元代仍有大量使用，而且更趋程式化。内蒙古明水墓地曾出土一件鹤穿牡丹纹花绫，可属此类（图8-40），而江苏无锡元墓中出土的串枝牡丹纹缎则已开启明代缠枝牡丹之风。

宋元时期出土的花卉类丝绸图案主要呈现两种形式，一是出现在绫罗织物上，二是在绫罗衣服领口边缘的印绣彩绘区域。衣服领口袖边处古时常用锦或织成缘，但到宋元时多用刺绣和印绘作品。这类图案比较自由，少有程式，只是范围被限制于窄窄的条幅之中，花型大小相隔，枝条呈S状上升，时而夹以蝶鸟和璎络，十分写实。这在福州黄升墓中有比较集中的反映（图8-41，彩版四：f、一七：b），且在宋元其他墓中同类例子亦相当多。

## ●一年景和四季花

陆游《老学庵笔记》卷二载："靖康初，京师织帛及妇人首饰衣服皆备四时。如节物则春幡、灯球、竞渡、艾虎、云月之类，花则桃、杏、荷花、菊花、梅花，皆并为一景，谓之一年景等。"从出土实物来看，四时节物为题材的纹样没有发现，而四季花卉却可以见到不少。元人常把多种花卉组织到一幅丝绸图案里，当时大量的缂丝和织锦作品中就有很多这样的实例（图8-42、彩版一八：a）。此外，在伦敦私人收藏中有一件印金罗衫，上面的图案正是梅、菊、荷、牡丹四季花卉（图8-43）。在《老乞大》、《朴通事》里，"四季花"也是最常说起的丝绸装饰纹样之一。


图8-40　鹤穿牡丹花绫纹样

## ●岁寒三友松竹梅

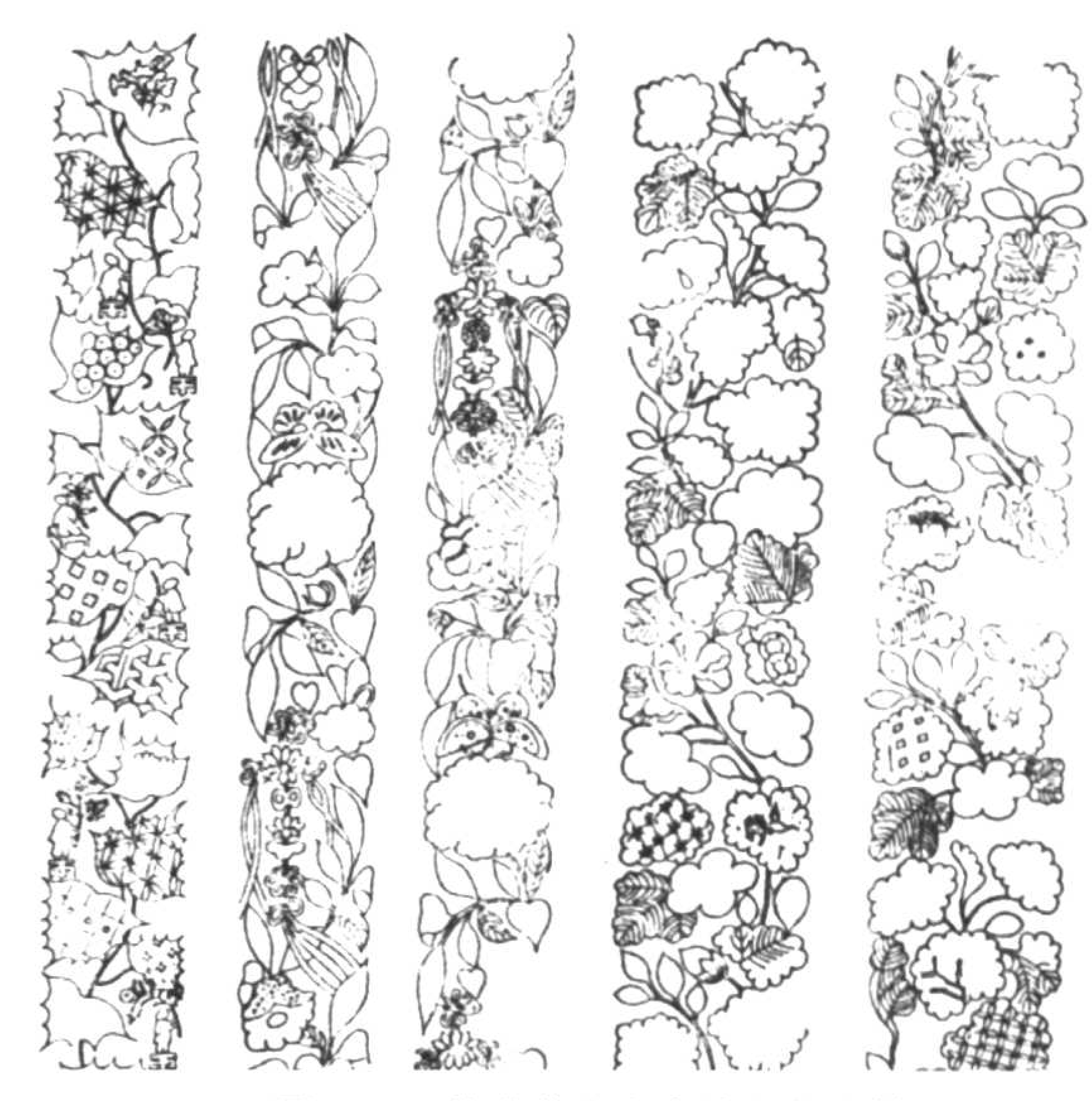


图 8-41 黄升墓出土彩绘印花纹样

因为竹和松经冬不凋，梅则耐寒而放，故中国文人将松竹梅称为岁寒三友。这一称呼自宋代起始有，台北故宫博物院藏有宋人赵孟坚《三友图》一幅，将松竹梅画在一起。而在南宋的丝织物中则出现了以松竹梅三友为题的绮织物，福州黄升墓和德安周氏墓中都有这类织物的发现。该织物以极为简洁的手法，将一手竹叶、三支松针、数朵梅花并在同一折枝之上，相互穿插，相互呼应，极为得体。织物的组织以平纹为地，变化的纬浮织出暗花，暗花浮动，没有奇彩，正如松竹梅的淡雅和高洁，是宋代织物图案中最具文人风格的一种。由于中国文人对此具有特殊的感情，松竹梅的纹样在后世仍沿用不衰，并演化出梅兰竹菊四君子等相似题材的图案。

## ●花丛中的鸟蝶瑞禽

唐代陵阳公样的出现，把动物纹样置于花环之中，是丝绸美术史上的一个里程碑，后来便有折枝花和穿枝花鸟的出现。到五代及宋，随着花鸟画的勃兴，许多缂丝和刺绣都直接临摹花鸟工笔，将当时的名家名作移植入丝绸艺术领域之中。如宋缂丝蓼花立鸟、翠羽秋荷、榴花双鸟、花卉蟠龙、番椽秋鸟、朱克柔莲塘乳鸭，元代缂丝翎毛牡丹十幅，宋绣石榴飞蝶等均为宋元传世名作，至今仍能一睹风采。同时，织物中的花卉与鸟蝶瑞禽的结合更是随处可见。这也是当时花鸟画的影响所至。



图 8-42 明水出土缂丝紫汤荷花靴套

花鸟画风格对织锦图案的影响主要体现在选题和造型上，但其图案的布局却相去甚远。通常是在遍地杂花之中，穿插鸟禽瑞兽，相当拥挤，而不像唐代那些穿枝花鸟有着较为宽畅的空间并显得较为悠闲。这种风格在唐末五代已初见端倪，到宋元时期更为发展，从前述文献中的百花攒龙、百花龙、穿花凤、百花孔雀等名称中就可看出这类图案的大概，出土或传世文物中也能得到印证。

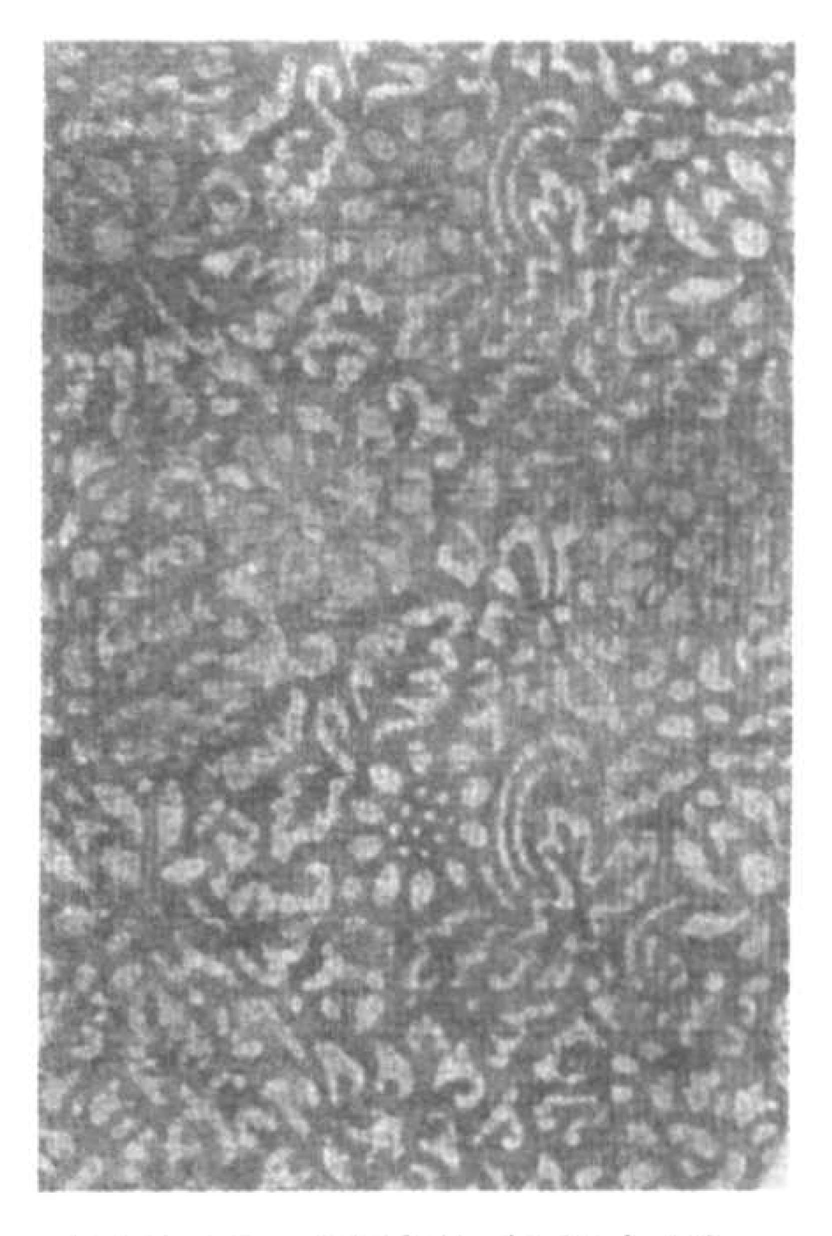
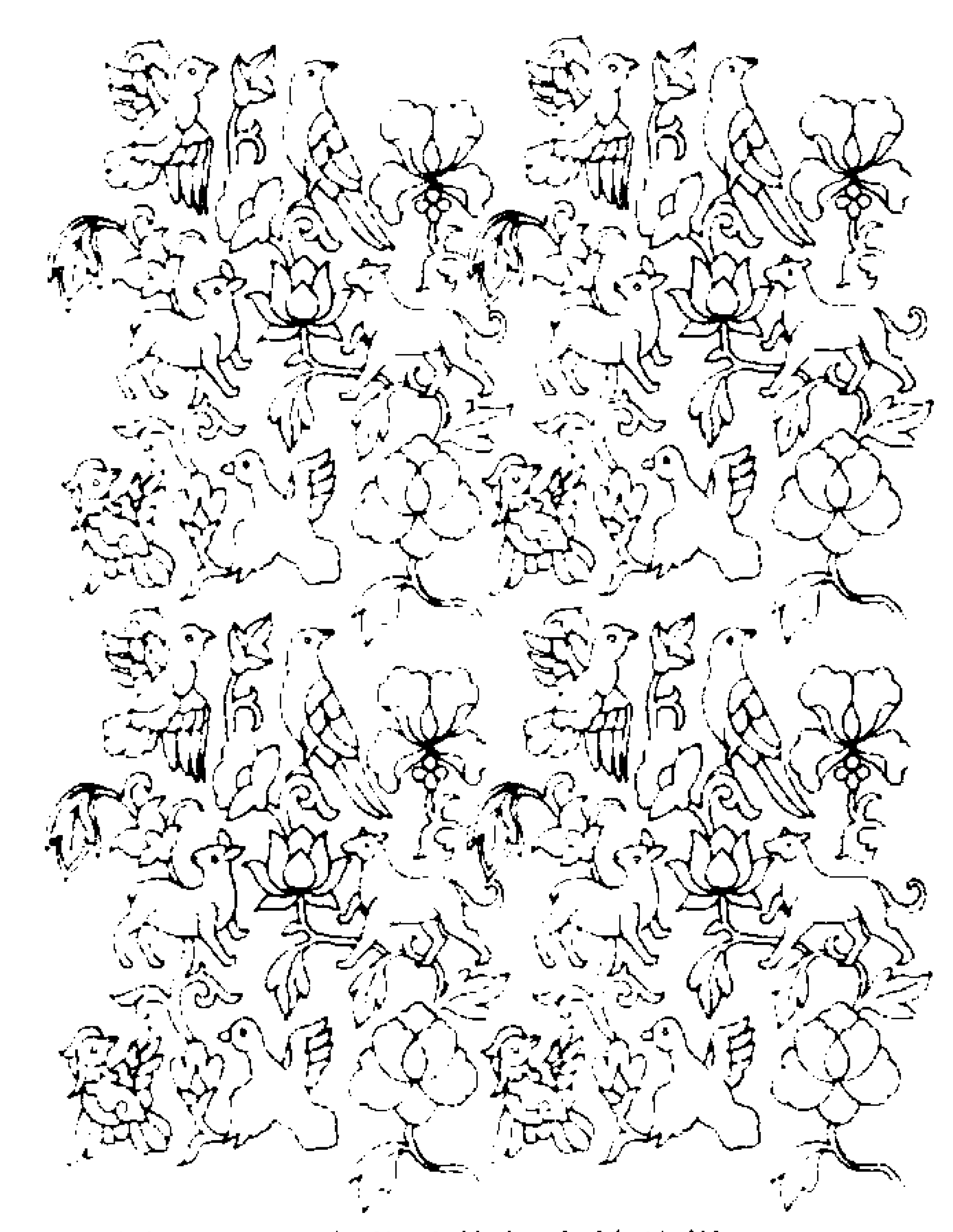


图 8-43 四季花卉印金罗

北宋有许多名画均用缂丝包首。辽宁省博物馆藏有一件北宋时的缂丝紫鸾鹊（图 8-46，彩版一六：a、一九：c），由鸾鹊、鹦鹉、鹈鹕、黄莺、孔雀、鸳鸯、鸠鸟、锦鸡与荷花、宝仙、牡丹、海棠等花卉组成，诸鸟嘴衔瑞芝，相对飞翔。故宫博物院所藏缂丝紫天鹿风格与上相似，其中由鹿、羊、鸾鹊及海棠、茶花、石榴、荷花、菊花等组成。此外，现藏美国纽约大都会博物馆的元代动物花鸟纹刺绣仅如手帕大小，但其白色平纹地上以平针绣出了众多的动物和花鸟纹。从四个角上


图 8-44　穿花动物织金锦纹样

长出的是四朵牡丹，其中一朵一直伸展到画面的中心，然后有凤鸟、绶带鸟、雁和鹦鹉各自对应在花上飞翔。在四花之间，又有兔、斑马、立鹿和卧鹿穿插。据考证，这些动物都带有中亚的特点。

在宋代绫罗等暗花织物中，穿花动物纹样的实例倒是不少，不过其风格与缂丝与织锦中的同题材纹样有较大区别，多是采用缠枝花卉作为骨架，然后其中置以动物，如湖南何家皂出土的褐色狮子藤花绫、棕色“富”字狮子滚绣球藤花绫、深褐色仙鹤藤花绫。还有一类动物与花卉都分得较散，如甘肃漳县元代穿花凤纹绫和苏州元末的凤穿牡丹纹绮，这类风格的穿花图案也许时代较晚些。

这类风格的元代织锦也有不少发现。甘肃漳县元墓中的鸳鸯奔鹿穿花织金锦或可算作一例，在梅花、栀子花、牡丹花、竹叶等花卉丛中，对鹿奔、鸳鸯飞，完全是穿花形式。最丰富华丽的纳石失图案要数伦敦私人收藏的一片穿花动物纳石失靴套。此件纳石失原是靴套面料，已被裁成各小片，但图案还可复原。图案共分三行，一行中有一飞鸟和一立鸟，飞鸟形似鸾，立鸟长尾，造型极为常见；另一行是两飞鸟，一飞鸟也像鸾，另一飞鸟则如大雁；第三行是两只动物，初看均像野兔，但有长尾，更像是狗。所有这些动物都在花卉丛中穿插奔跑。这种图案的题材目前仅见于刺绣中，其布局极罕见。可以说，这样的图案带有极强烈的中国风格（图 8-44）。

## 4　吉祥初现

### ●丰富的记载

宋元时期，关于丝绸花色图案的记载日趋丰富。其品名往往与品种、图案及使用场合等相连。但大多还是官方所使用的。

《宋史·舆服志》载当时赏赐的窄锦袍和锦衬袍花色有翠毛、宜男、云雁细锦、狮子、练鹊、宝照大锦、宝照中锦等七种。

《齐东野语》中记载了南宋绍兴御府书画用缂丝及锦绫装裱的花色，共约 15 种花色品种。到元代陶宗仪《南村辍耕录》中载录更多更全，计有锦裱（含缂丝）47 种，引首与托里所用之绫 26 种，其名如下：

克丝：作楼阁、作龙水、作百花攒龙、作龙凤；

锦：紫宝阶地、紫大花、五色簟文（俗呼山和尚）、紫小滴珠、方胜鸾鹊、青绿簟文（俗呼阁婆、又曰蛇皮）、紫鸾鹊（一等紫地紫鸾鹊、一等白地紫鸾鹊）、紫百花龙、紫龟纹、紫珠焰、紫曲水（俗呼落花流水）、紫汤荷花、红霞云鸾、青樱桃、皂方团白花、褐方团白花、方胜盘象、球路、衲、柿红龟背、樗蒲、宜男、宝照、龟莲、天下乐、练鹊、方胜练鹊、绶带、瑞草、八花晕、银钩晕、红细花盘鹊、翠色狮子、盘球、水藻戏鱼、红遍地杂花、红

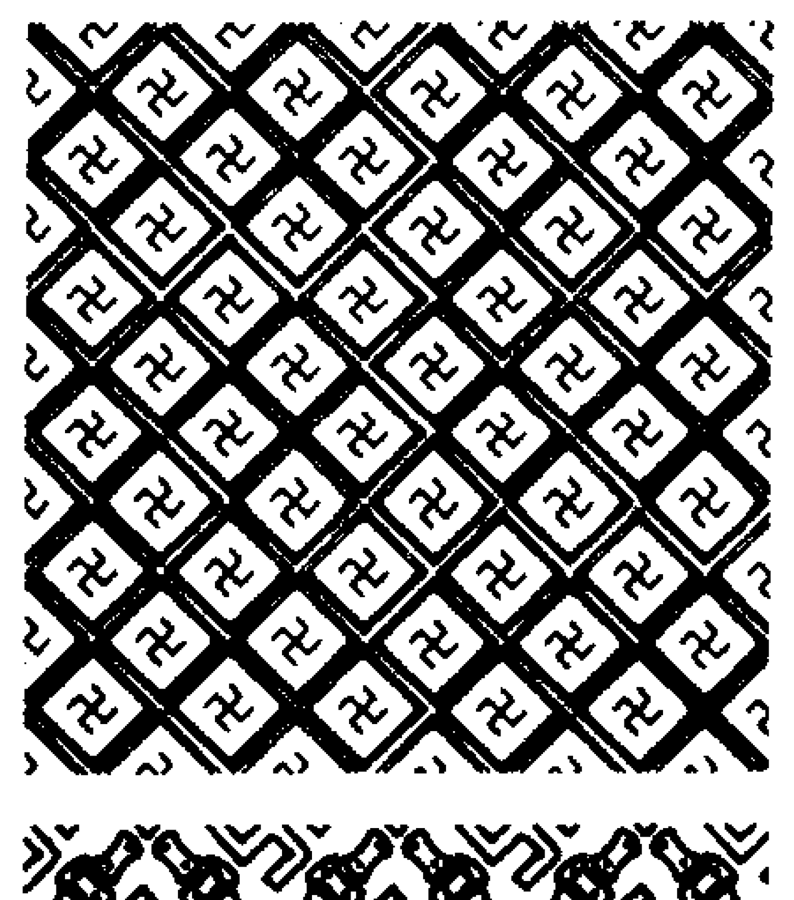
遍地翔鸾、红遍地芙蓉、红七宝金龙、倒仙牡丹、白蛇龟纹、皂木；

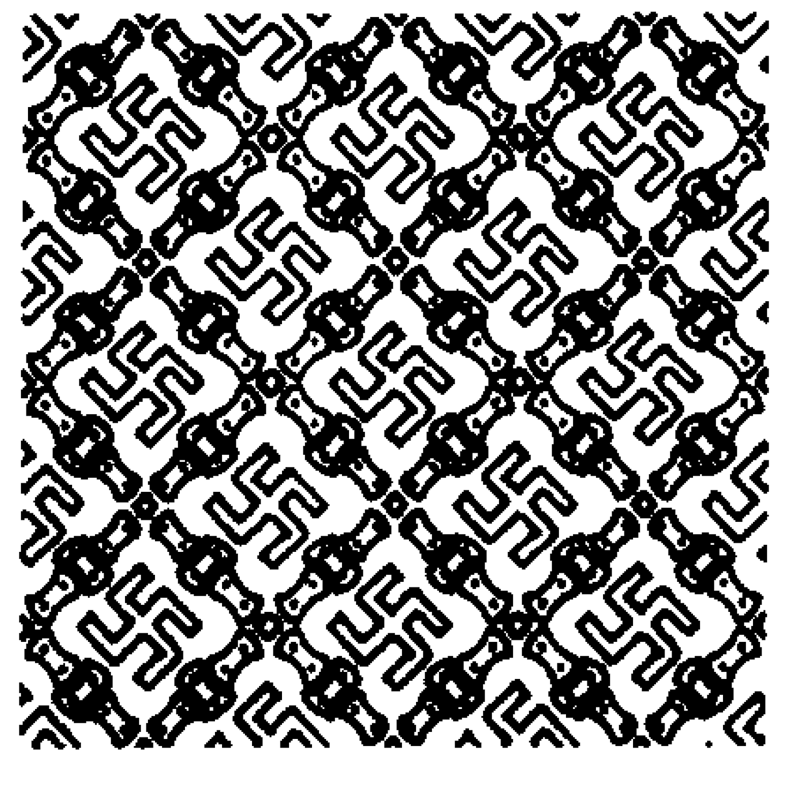
绫：碧鸾、白鸾、皂鸾、皂大花、碧花、姜牙、云鸾、樗蒲、大花、杂花、盘雕、涛头水波纹、仙纹、重莲、双雁、方棋、龟子、方毂纹、鹂鹏、枣花、镒花、叠胜、白毛（辽国）、回文（金国）、白鹫、花（并高丽国）。

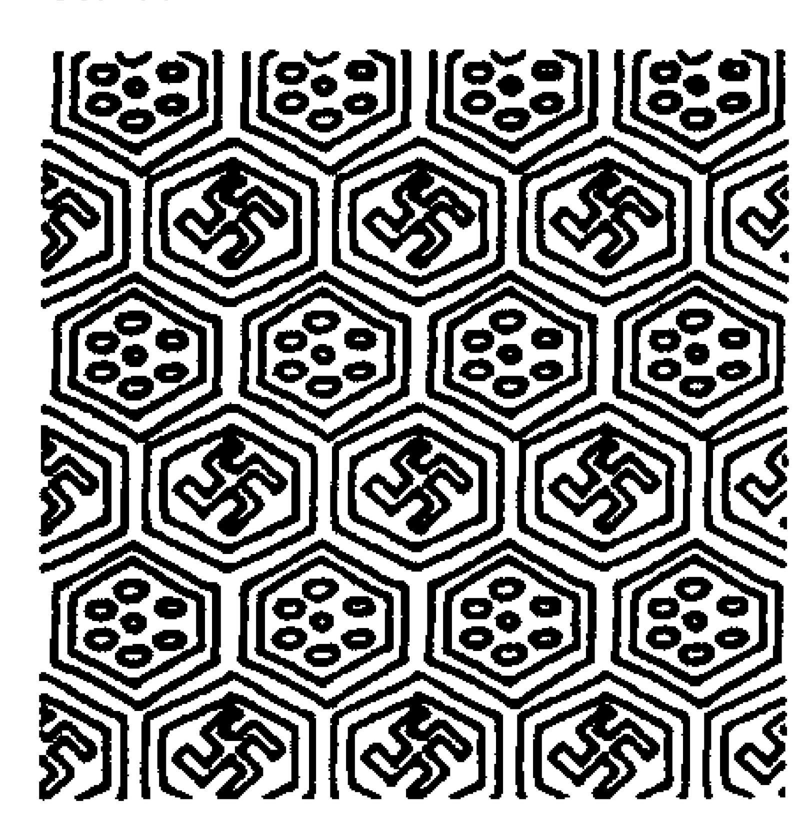
元人戚辅之《佩楚轩客谈》说到五代孟氏在蜀时有十样锦名为：长安竹、雕团、象眼、宜男、宝地、天下乐、方胜、狮团、八答韵、铁梗蘘荷。

元人费著《蜀锦谱》中也记载了宋元时期四川成都锦院生产的织锦品名，计有八答晕、盘球、簇四金雕、葵花、六答晕、翠池狮子、天下乐、云雁、大窠狮子、大窠马大球、双窠云雁、宜男百花、青绿云雁、玛瑙、七八行、青绿瑞草云鹤、青绿如意牡丹、真红穿花凤、真红雪花球露、真红樱桃、真红水林檎、秦州细法真红、紫皂段子、秦州中法真红、秦州粗法真红、真红天马、真红聚八仙、湖州百花孔雀、真红六金鱼、真红飞鱼等种。

从这些丰富的记载来看，当时的丝绸图案的主流是花鸟、兽科、锁文等几个大类，其中有不少已带吉祥的含义。







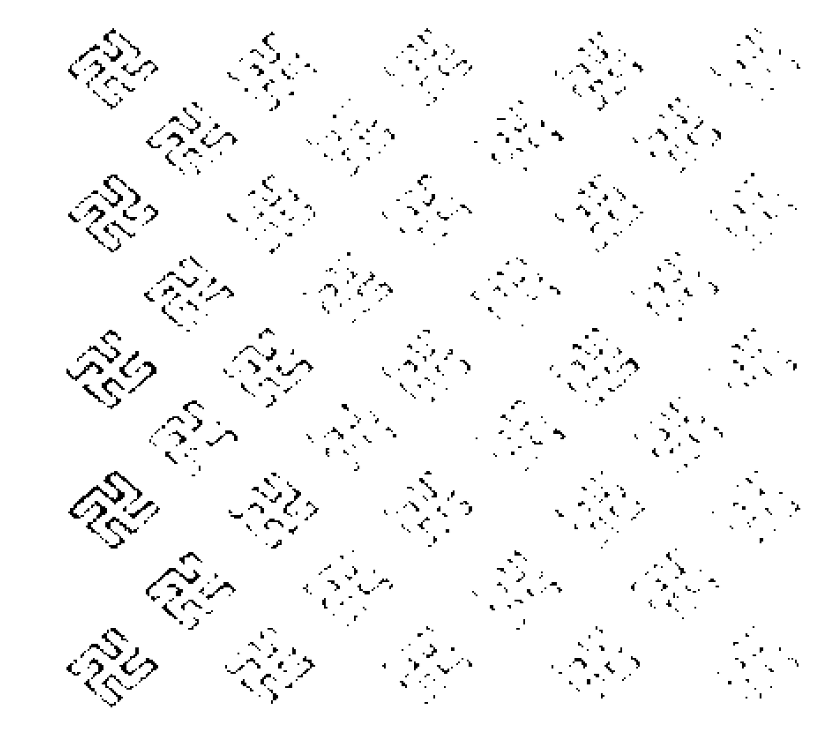


图 8-45 元代丝织品中的卍字纹样

## ●卍字

卍字原是佛教中的一种吉祥符号，在唐代时出现，但只是单独地用于佛教场合。到宋代后，由于曲水琐纹的大量出现，卍字作为一种装饰图案的地纹被大量使用。元代是卍字使用最为普及的时代，卍字纹可以单独排列成片，也可以置于菱形或龟背形框架之中，可以作为主题纹样，也可以用作地纹（图 8-45）。这种卍字纹到后来发展成为卍字不断头，寓意绵绵无绝。

## ●杂宝纹样

宋辽织物上开始出现杂宝纹样。所谓杂宝，是指各种带有一定含义的宝物，这种含义来源于民间传说和宗教习惯。如七宝装饰，唐时是指七种珍贵的装饰材料，据《无量寿经》载：七宝为金、银、珠、琉璃、珊瑚、玛瑙、砗磲七种，但后来亦将珊瑚、玛瑙、珠等外形上能够区别的宝物用于图案，而金、银则用其俗形金锭、银锭或元宝的形象出现。后来又有八宝纹样，多来自民间习俗。八宝为和合、鼓板、龙门、玉鱼、仙鹤、灵芝、磬、松，但当其应用时则较多使用磬、鼓板、珠、方胜、犀角、杯、书、祥云、灵芝、画卷、叶、锭、元宝等。此外，佛教八吉祥中的法螺、法轮、宝伞、白盖、莲花、宝瓶、金鱼、盘长和道教暗八仙的扇、剑、鱼鼓、玉版、葫芦、箫、花篮、荷花等也可以归入杂宝纹样之列。

实际上，八宝或八吉祥、暗八仙的规律形成还稍迟些，宋元时期



图8-46　苏州曹氏墓出土菱格卍字八宝纹绫纹样



图8-47　苏州曹氏墓出土杂宝云纹绣纹样

丝绸纹样中对宝物的选材尚处于杂宝阶段。从出土实物来看，五代至北宋时期的杂宝有祥云和灵芝等类，还少有器物的痕迹。如苏州虎丘云岩寺塔中发现的云纹瑞花锦就是一例。此外，内蒙古巴林右旗庆州白塔出土的红罗地联珠鹰猎纹绣中也出现了犀角、双钱、竹磬、法轮、珊瑚等杂宝。

南宋的杂宝纹祥出现较多，其题材有法轮、珊瑚、方胜、卍字、犀角、金锭、铜钱、竹板等，还有许多目前尚无法辨认的形状。当时的杂宝纹样在选材上比较随便，甚至是一些几何纹样如米字纹和一些小花纹等，但其风格大多接近几何味，外形大小亦相仿。南宋杂宝纹样应用的另一个特点是通常排列成菱形的骨架，在菱形之中再填以主题纹样，或是折枝花卉，或亦是宝物类，这类实例在江西德安宋墓和福州茶园山宋墓中甚多发现。这类图案或许与文献中的宝界地有关。

元代的杂宝纹与宋代有较大区别，似乎更接近明代。在杂宝的选材上已有组合的考虑，如苏州曹氏墓出土的云龙八宝纹缎裙上的图案，有盘长、宝伞、双鱼、华盖等四种属于八宝，菱格卍字八宝纹绫上也有双鱼、莲花、海螺、火轮四种，由此，我们可以由此看到八宝之间形成的固定配合[1]（图8-46）。直到明初朱檀墓中的云肩襕袖袍上，出现的八宝依然为法轮、伞、荷花、柿蒂花、双鱼、螺、宝瓶和盘长，其中的柿蒂花尚未被华盖所替代。

元代杂宝纹在排列上多与云气等纹样一起杂处，云龙八宝纹缎还算是较为规矩的，而出于山东邹县元墓中的香黄色如意连云杂宝暗花绸和杂宝云纹缎夹帽则更显得杂乱，如意云头和云气与方胜、钱眼、犀角、法轮等交错一起，极难分离。另有一些杂宝云纹则是将杂宝嵌于云气之中，或是将杂宝与小朵云相间，变化丰富，这可能是元代杂宝纹样的一个特点（图8-47）。

### ●婴戏

与花卉的配合不仅仅是禽鸟，还有婴戏等题材。这也是一种托物兴意的方法，反映了人们对多子多福的一种向往。婴戏纹可能在晚唐已经出现，但目前所知最早的实物见于辽耶律羽之墓，其中一件方胜纹奔兔婴戏牡丹纹绫上同时出现了兔与婴孩两种题材。其中的婴童上衣下裤，围系肚兜，左右两手各攀一枝牡丹，身体倾斜，显得用力并活泼可爱，这是目前所知最早和最为清晰的丝织婴戏图案之一。辽宋之际还有一件手绘的罗带，其中有多簇石榴纹，石榴花中就有孩童摘花戏耍（彩版一四：b）。而婴戏的图案甚至还出现在西夏的印花绢上（彩版一五：b）。

辽代丝绸图案上还出现了不少仙道佛教题材的纹样。出自耶律羽之墓中的一件花环仕女图中画一女子持花，颇有道家风貌（图8-48）。另一件云鹤仙纹绫的主题也

[1] 赵丰：《苏州曹氏墓出土丝织品鉴定报告》，《中国丝绸博物馆鉴定报告》，第XVI号2000年。

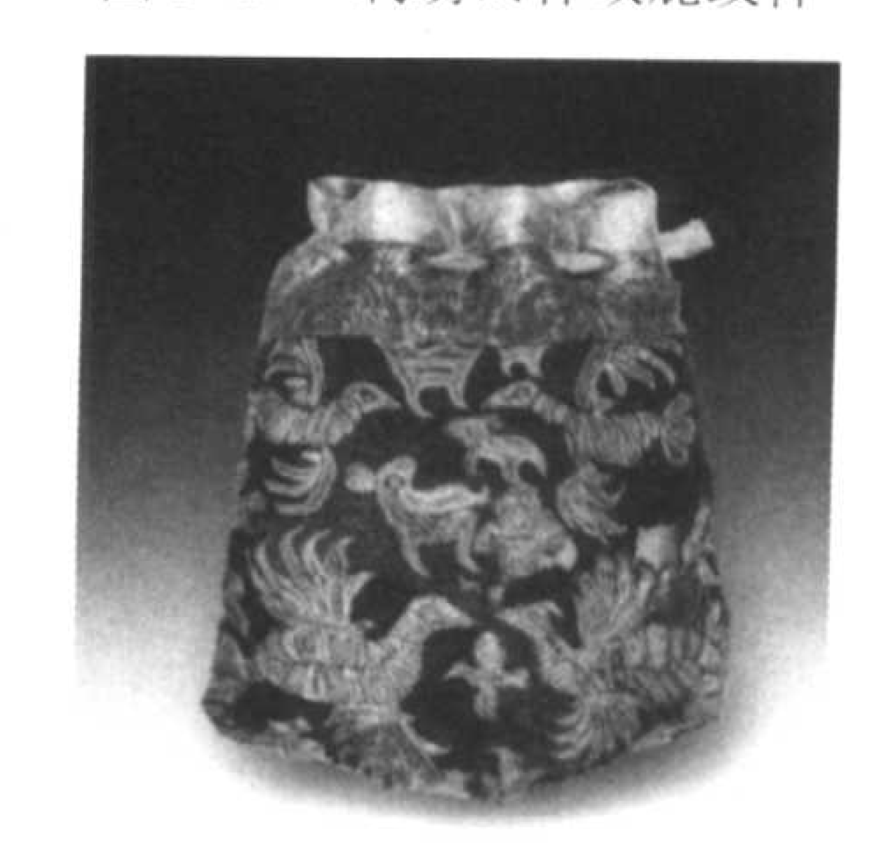

图 8-48　泥金持花仕女纹样

非常特别，是一位站于云气之上的仙人，仙人宽衣博带，头戴道冠，衣饰小花，左手展中、无名、小三指，将大姆指和食指弯拢，右手不清，但见右肩上持一羽扇。云气厚重，前作灵芝状，后如轻烟升起。在仙人的前上方，展翅飞起一只仙鹤。除此之外，中国丝绸博物馆藏一贴绣也有仙骨道人跨鹤而飞的图象（彩版一四：a）。宋代史料中有“仙纹”之名，或可与此对应，反映了人们对成仙的向往。

## 5　北国风光

### ●春水秋山


图 8-49　刺绣山林双鹿纹样


图 8-50　刺绣秋山纹绣囊

北方特色题材的增多也是宋元时期丝绸艺术发展的重要特点。由于这一时期非汉民族的影响增大，丝绸纹样中出现了大量的具有北方特色的纹样。

位于北方的契丹或是女真，他们每年都有各种游猎活动，其中最为重要的两次是初春在水边放鹘打雁和入秋在林中围猎。这些活动也被较多地反映在织绣图案及其他艺术作品中，称为“春水秋山”。《金史》中记载：“其从春水之服则多鹘捕鹅、杂花卉之饰，其从秋山之服则以熊鹿山林为文。”辽金两代有大量类似的丝绸纹样可归入春水秋山之类，包括耶律羽之墓中出土的刺绣鹰逐奔鹿，空中飞鹰扑击，地上奔鹿狂逃，明显是属于秋山之类。耶律羽之墓出土的另一件刺绣山林双鹿（图 8-49），在原野上两鹿随意奔跑，远方云山，近处树林，亦可将它当作是秋山之作。另一件收藏于香港的刺绣革囊上的图案也可以算作是秋山，图案中间是一只硕大的海东青，在追逐着小动物（图 8-50、彩版一四：c）而出自黑龙江阿城金墓的瑞云双鹤织金绢的纹样更接近于春水的纹样。

除春水秋山外，明确反映契丹人生活题材的刺绣也不在少数。庆州白塔出土的红罗地联珠鹰猎纹绣绣出了当时契丹贵族驯鹰跨马的英雄气慨。作品正中为一团窠联珠环，外径 15.5cm，环上黑地白珠。联珠之中，为一骑马人物，人侧骑正视，戴皮棉帽，穿皮棉袍，着棕色皮靴。面形方正壮实，黄色胡须往两边翘起，疑为髡发之变形，或为冠饰。两手高擎，立鹰两只，当是北方狩猎时常用之猎鹰，当地呼为“海东青”者。马亦披挂，马尾扎成花状。其余空隙处散布各种杂宝纹样，还有白色小圆点若干。[1]

### ●山花野草

辽代刺绣纹样中更是不乏反映北方草原地区植物的纹样。如辽庆州白塔所出的红罗地联珠梅竹蜂蝶绣和蓝罗地梅花蜂蝶绣，均为梅竹荷石及蜂蝶云山自由布局的

[1]　赵丰：《辽庆州白塔所出丝绸的织染绣技艺》，《文物》2000 年第 4 期。

纹样。前者图案主题为梅竹荷花蜂蝶湖石。居中处为一竹一梅，竹叶用黄色或绿色，梅枝用豆沙色，花作五瓣。左边梅竹之间，尚有荷花一簇和荷叶一张。梅竹根边有山石若干，山石之上有蓝色小树若干，山石之旁有草绿小草数簇。远方亦有云状山石六处和小树小山三处。此外尚有灵芝云，蝴蝶、蜜蜂穿插其间，一片蝶飞蜂舞景象。后者图案中心为一梅独放，枝干下白上红，有五瓣梅花若干，其余均作花蕾状。两边有花草两簇，蜂蝶围绕树边，远方有云状山四处（图8-51）。

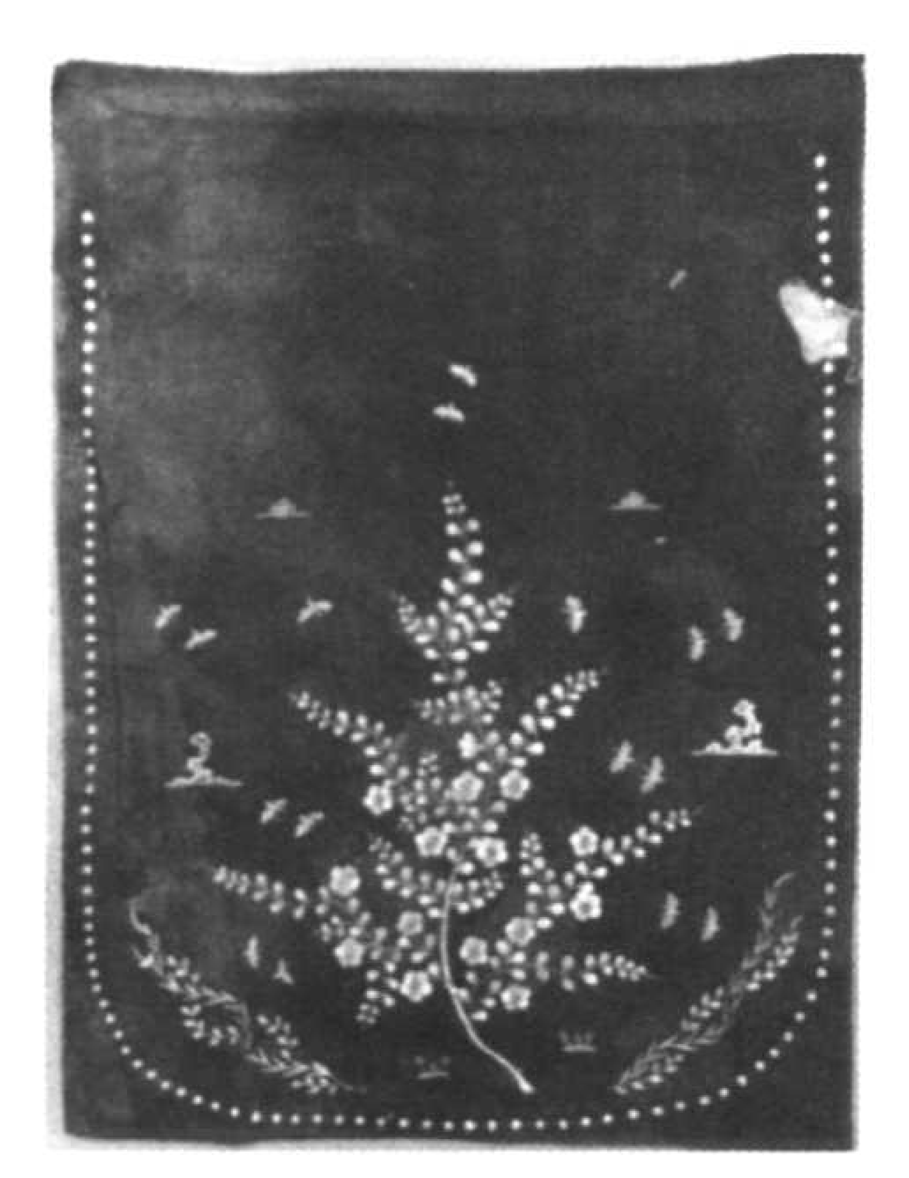


图8-51　蓝罗地刺绣联珠梅竹

同类景象也出现在辽代的织成袍料上。出自耶律羽之墓的一件绵袍所用面料为葵花对鸟雀蝶妆花绫，其图案中心为一枝三杈的秋葵花树，树高大，花盛开，叶为带有锯齿的五分裂叶。树下对称地各有两只一昂一俯的白鸽。绕花之周还有许多蝴蝶、蜜蜂和雀鸟飞舞，一片春意盎然的景象（图8-52）。

### ●满池娇



图8-52　花树对鸟雀蝶妆花绫

辽代刺绣中还多见莲塘小景的题材，通常是莲塘中飞雁的纹样。这种在南宋也见使用，被称为满池娇。《梦粱录》在描述钱塘繁华时记录了临安夜市夏秋售卖的“挑纱荷花满池娇背心儿”。从辽代的刺绣中，我们已经可以看到莲塘中的大雁相戏的情景，应该就是满池娇的前身（彩版一四：d）。到元代，这一题材成为御衣的图案。柯九思《宫词十五首》：“观莲太液泛兰桡，翡翠鸳鸯戏碧苕。说与小娃牢记取，御衫绣作满池娇（原注：天历间，御衣多为池塘小景，名曰满池娇）。”张昱《宫中词》也有关于满池娇的描写：“鸳鸯瀏鶒满池娇，彩绣金茸日几条。早晚君王天寿节，要将着御大明朝。”从两诗的描述分析，满池娇的主题就是池塘小景，而莲池之中的花卉和禽鸟类型则无明确规定。

满池娇图案在丝绸上的反映最为细致和完整的要数内蒙古元集宁路故城窖藏中出土的紫罗地花鸟纹刺绣夹衫。其中两组最大的图案均为莲塘小景，各有两只鹭鸶，一只伫立，一只飞翔，背景衬以水波、荷叶、粉莲以及灵芝、野菊、水草、芦苇，天空中还有彩云，确实无愧于满池娇的称呼。[1]

[1]　赵丰：《织绣珍品》，香港艺纱堂／服饰出版1999年。

# 第九章　民俗大观

## 1　吉祥之门

### ●吉祥的表示方式

丝绸图案是一门艺术，每种图案的设计和制作，均含有人们的主观愿望，带有一定的思想性，这在寓意纹样中表现得特别突出。

寓意，即是借一个或一组可以假托、转喻、谐音的形象来传情表意。这种方法在我国工艺美术和丝绸艺术中应用极早。先秦的贝锦贝文表达了对宝贵的向往，汉锦中的铭文直率地诉说了人们向往灵魂升天的要求，唐代宝花等则是一种较为曲折隐晦的表示。时至宋代，寓意纹样基本成熟。从当时的一些纹样名称如天下乐、宜男、青莲等中亦可窥知其中奥妙。但寓意纹样的真正盛行则是在明清时期，几乎达到了图必有意、意必吉祥的地步。

寓意纹样一般有三种构成方法：一以纹样形象表示，二以名称谐意表达，三用附加文字说明。主题为吉祥如意，其中又可分成四个内容：一为贵，指权力、功名等的象征；二为富，是财产的表示；三为寿，可包括平安、长寿之意；四为喜，婚姻、友情、子孙等可入此类。

以纹样形象表示是寓意纹样中最常见的手法。在历史的过程中，许多纹样题材被人类赋予一定的含义，如：龙、蟒、凤等是权力和等级的象征；牡丹是达官显贵的象征，通常称为富贵花；狮、虎成为威仪的象征；钱眼、金锭、银锭代表财富；桃、龟、鹤、松柏等表示长寿；太平花表示太平；石榴、葡萄等则表示多子；萱草又名宜男花，表示得子生男；梅兰竹菊为四君子，表示高雅、友谊；鸳鸯、并蒂花等象征男女爱情。更有用一百个孩子直接表示多子的百子纹样，寓意已显白无遗。

用纹样名称的谐音表达吉祥也是寓意纹样的常见手法。如福—蝙蝠、佛手，喜—喜鹊、蟢子，禄—鹿，和—荷花，余—鱼，庆—磬，丰—蜂，莲—莲花，平—瓶，如意—如意手或如意头等，这些纹样的含义相对来说较为隐晦一些。

最直观的是用文字来表达，常用的有福、寿、喜、卍，各字均有十分丰富的变形，可以获得优美的造型。

### ●有吉祥之实无吉祥之名

明代的丝绸图案在《天水冰山录》、《老乞大》和《入明记》等中有不少记载。

《天水冰山录》传为当时记录严嵩抄家时的清单，其中提到丝绸匹料和衣料不计其数，但所用名称极为简洁，只有纹样题材。如狮子、牡丹、飞云等，甚至看不出图案中各纹样之间的配合。

《老乞大》是一部韩国高丽时期记录中国语言的教材，其原本成书于元顺帝至正年丙戌年（1346 年）。而其翻译本《老乞大》则可能成书于 1517 年前后，相当于明正德年间。这一版本中提到缎子的图案有界地云、宝相花、天花嵌八宝、蜂赶梅、四季花、骨朵云、西蕃莲、缠枝牡丹、笔管花、四云、穿花凤、海马等纹样。

《入明记》是日本策彦访问明朝之后的记录，附有自永乐元年至天顺八年（1403～1464 年）的两国勘合，其中提到大明国颁赐日本国王及王妃的礼物，出现丝绸品名有寿如意回纹、螭虎灵芝回纹、嵌八宝西蕃莲、鸂鶒连云、香草宝相花、缠枝宝相花、四季宝相花、满池娇、细花、缠枝梧桐叶、球纹、莲花、缠枝西蕃莲、骨朵云、八宝骨朵云、暗花骨朵云、灵芝骨朵云、骨朵连云、八宝云、八宝挹脚云、四季花、四宝四季花、四宝松花、球纹花、龟胜团花等名。

明代记载丝绸图案的史料还有不少，但即使到定陵出土的织物中，所见名称为缠枝莲花八吉祥、回纹地朵朵灵芝、八宝朵朵梅菊花等名，还是对图案一种客观描述。由此看来，明代丝绸纹样虽然多用吉祥之意，但在其取名时，尚不至时时吉祥。

### ●卫杰的记载

但到清代，寓意纹样在图案名称中也开始十分明显地表露出来。昭梿《啸亭续录》卷三：“国初尚明制，套褂有用红绿组绣者。……花样：康熙朝有富贵不断、江山万代、历元五福诸名目。”可见清初已较多地使用吉祥之名称呼明代的吉祥图案。而晚清卫杰的《蚕桑萃编》中更是记载了不少的花样名称，从中都可以直接看出图案的寓意。

贡货花样式：天子万年、江山万代、万胜锦、太平富贵、万寿无疆、四季丰登、子孙龙、龙凤仙根、大云龙、如意连云、朝水龙、八仙祝寿、二龙二则，八结龙云、双凤朝阳、寿山福海。

时新花样式：富贵根苗、四则龙、福寿三多、团鹤、樵松长寿、闻喜庄、五子夺魁、欢天喜地、松鹤遐龄、富贵白头、大菊花、大山水、大河图、大寿考、大博古图、大八宝、大八结、花卉、草虫、羽毛、鳞介、锦文诸般。

官服花样式：二则龙光、高升图、喜庆大来、万寿如意、挂印封侯、雨顺风调、万民安乐、忠孝友悌、百代流芳、一品当朝、喜相逢、圭文锦、奎龙图、秋春长胜、五蝠捧寿、梅兰竹菊、仙鹤蟠桃。

吏服花样式：窝兰、八吉祥、奎龙光、伞八宝、金鱼节、长胜风、三友

会、秀丽美、枝子梅、万里云、水八宝、旱八宝、水八结、旱八结、花卉云、羽毛经、走兽图、佛龙图。

商服花样式：利有余庆、万字不断头、如意图、五福寿、海棠金玉、四季纯红、年年发财、顺风得云、小龙儿、富贵根雏、百子图。

农服花样式：子孙福寿、瓜瓞绵绵、喜庆长春、六合同春、巧云鹤、金钱钵古、串菊枝枝菊、水八仙、暗八仙、福寿绵绵。

还有僧道服式，不再抄录。

分析上述丝绸图案可知其主题不外是福、禄、寿、喜。

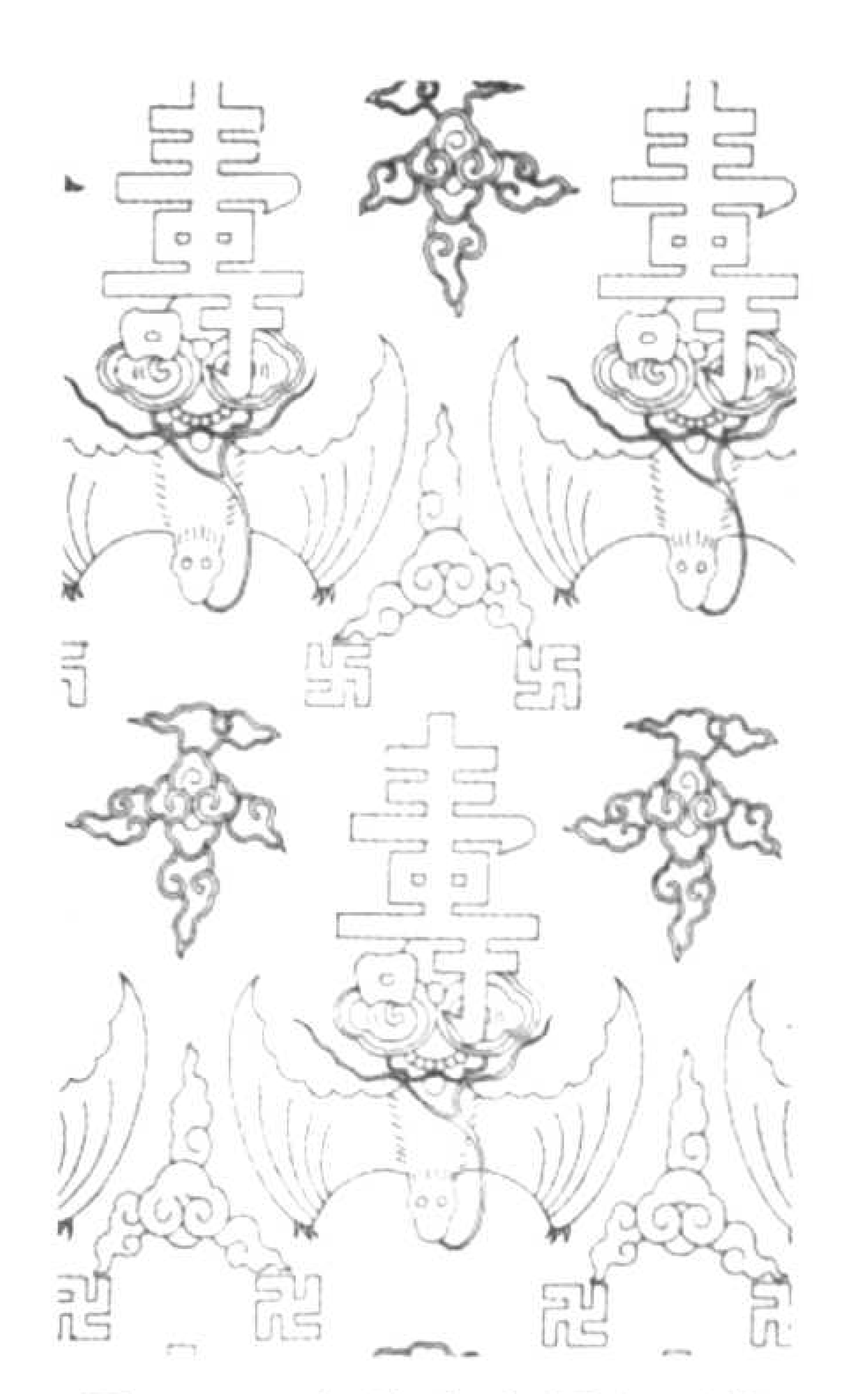


图9-1　定陵出土福寿万代缂丝纹样

## ●意必吉祥

在具体的寓意纹样设计中，三种手法可以相互配合使用。如当时十分常见的图案有：

万寿长春：卍字纹底（字），寿字（字）、月季花（形）。

五福捧寿：蝙蝠（形）、寿（字）（图9-1）。

祝报平安：竹（音）、太平花（形）或瓶（音）。

吉庆有余：磬、鱼（音）。

连年有余：莲花与鱼组成。

连生贵子：莲、花生（音）、男孩（形）。

玉堂富贵：白玉兰、海棠（音）、牡丹（形）。

五谷丰登：五谷（形）、蜂、灯（音）。

事事如意：柿子两只（音）、如意头或灵芝形。

岁寒三友：松、竹、梅（形）。

四季景：牡丹、荷花、菊花、茶花或梅花。

富贵万福：由牡丹、卍字和蝙蝠组成。

长寿万代：卍字上系一条带子，再配桃子等物（图9-2）。

福寿不断头：蝙蝠、寿桃和卍字地（图9-3）。

子孙万代：葫芦系上长长的彩带，并加以卍字组成；或是由葫芦与藤蔓构成。

福寿三多：由佛手、桃子、蝙蝠、石榴组成，如加上桃花、牡丹、菊花、梅花四季花卉，又说明是一年四季福寿三多。

海晏河清：由海棠、燕、荷花组成，寓意时世升平，天下大治。

捷报富贵（或富贵无敌）：蝴蝶在牡丹之上翩翩起舞。

群仙祝寿：以水仙为主体，加上仙鹤，寓意为“群仙”；天竹的“竹”，与“祝”同音，借以为祝福；寿桃、灵芝为长寿象征物，它们共同组成群仙祝寿，表达祈求吉祥长寿之意。

福寿如意：由蝙蝠、寿桃和如意组成。

和合如意：由荷花、圆盒和如意组成，其中圆盒半开，插入如意，借“荷”谐“和”，借“盒”谐“合”，寓和好和谐之意。



图9-2　九桃团花绣靠背



图9-3　卍字百蝠漳缎

喜上眉梢：欢鸣的喜鹊立于傲寒独放的梅花枝头，寒梅报春，喜鹊鸣喜，传递着“一年之计在于春”的声声美好祝愿。

瓜瓞绵绵：《诗经・大雅・绵》中有“绵绵瓜瓞，民之初生”之句，大瓜谓之“瓜”，小瓜谓之“瓞”，瓜瓞绵绵寓意人类繁衍如连绵起伏的瓜蔓上的瓜一样，子孙万代，生生不息。

榴开百子：图案为石榴切开一角，露出浆果，石榴上托童子，周围环以蝴蝶、佛手、花卉等，反映出希冀子孙繁衍、绵延不断的美好祈愿。

宜男多子：以石榴和萱草组成图案。萱草，多年生草本，可作蔬菜和观赏。古人以为可以使人忘忧的一种草。旧俗妇人有孕，常佩其花以为易得男也，所以又叫宜男草。

太平有象：表示太平气象，由一象上驮一瓶而成，如瓶中又有三戟，则表示平升三级。

寿居耄耋：寿桃、菊花和蝴蝶组合而成，以谐音寓意，表达人们对健康与长寿的祝颂。

蝶恋花：蝴蝶于牡丹花之上翩跹翻飞，寓意甜蜜的爱情和美满的婚姻。



a



b



c



d

图9-4　明代织物中花卉纹

## 2　四季花卉

### ●缠枝与折枝

明清时期织物图案的主题是吉祥如意，但用于表现吉祥如意的大部分素材还是花卉纹样。这些花卉的造型仍可分成变形较大的缠枝花和写实味较浓的折枝花。

缠枝花卉取材很广，并不限于蔓枝类的花卉，而是任意取裁。如牡丹、荷花、菊花、茶花组成的四季景、竹和太平花组成的祝报平安图案等等。缠枝骨架的结构常见有两种，一种是沿袭宋代∞形构成的骨架，明代大部分缠枝图案都采用这一方法（图9-4a、b、c）；另一种是对称形。正面显示纹样，缠枝对称，平稳庄重，是明代织锦的重要代表（图9-4d）。明代有一件红地牡丹加银锦，就是一个极好的实例。

折枝花卉在明清时期仍十分普遍，但它的发展主要表现为纹样排列的更加自由化和写实化。除了部分简单和小型的折枝花卉外，当时还有自由穿插布置的写生折枝花卉。如明代的青地四花织金妆花缎，牡丹、玉兰、菊花、桃花四种花卉散点错排。绿地折枝花果缎，为水仙、菊花、桃子树和如意云散点排列，能见枝干。红地灵芝萱草杂宝花缎中的灵芝和萱草甚至有透视上的重叠关系，更为写实。此外，还有十分写实的花鸟纹样，通常是在花丛之中蝶飞鸟舞。如明代青地花缎，是在荷花和牡丹之中穿飞练鹊。莲塘鱼禽妆花缎则更为生动，荷花塘中有鸳鸯戏水、鹭鸶独立、鹭鸶衔鱼、鱼乐等场景（图9-5）。清代的青莲纱绣折枝花

蝶在镶边女氅衣上的图案则是有成丛的菊花、海棠、牡丹等，再有蝴蝶飞舞等。





图9-5 明代织物中的折枝花鸟纹

## ●团花与椤蒲

自宋元时期起，一些折枝花卉或花鸟纹不需要骨架就能形成圆形适合纹样，如新疆阿拉尔发现的重莲纹锦和鸂鶒纹锦。明代的团龙团花卉均是以写生的风格形成的圆形适合纹样。到清代，团花图案用得更多。

清代团花图案的题材仍是吉祥如意，但其构成可以为独一式、中心式、二破式等种。独一式是由一种题材构成一个团花，如一只衔桃的仙鹤就能构成一个圆形适合纹样，一枝荷花、一枝兰草等也能独立成圆（图9-6a、b、c、d）。

中心式是在中心位置上有一个主题素材，可以比较随意地处理，而在四周则有较小的纹样环绕形成团花，如著名的子孙龙，就是一龙正中，八龙在边。清代的实例还有祥云牡丹、五蝠捧寿等等（图9-6e）。

二破式又称喜相逢式，是用S线将一个整圆破成二半，各有一个纹样形成相逢之状。有点像太极形图案，如两只蝴蝶是十分常见的图案。双龙戏珠、双凤朝阳也为人们所喜欢（图9-6f）。

椤蒲的造型起自宋元时期，但实物却是在明代最多。这也是一种适合纹样，或花卉，或龙凤鸟兽，盘踞其中，一般亦可独花式和二破式。独花式往往是整枝花或一枝四花，此四花可同可不同，有四季景色的实例。二破式则横腰截断，亦如喜相逢。由于椤蒲窠一般较小，故而其中纹样不可能太多（图9-7）。

## ●独技花

折枝花卉在清代发展得极快，这与当时的文人书画发展有关。其特点之一是循环越来越大，空间越来越大，越发讲究布局，使服用效果就如同服用一幅画一样。其突出的代表就是所谓的“一条龙”纹样，即一幅花卉布满整件衣服的图案。当然，这种图案要全部靠织就会成本很高，故而当时一般就用刻、绣、印等手法获得。如中国历史博物馆藏的绀青漳绒整枝兰花女夹袄，用割绒的方法刻出写意的整枝兰花，兰叶直至袖子（图9-8）。另一件宝蓝地金银线绣整枝荷花镶边女氅衣，用丝线刺绣，就更为漂亮，是一幅工笔荷花图。还有故宫保存的一

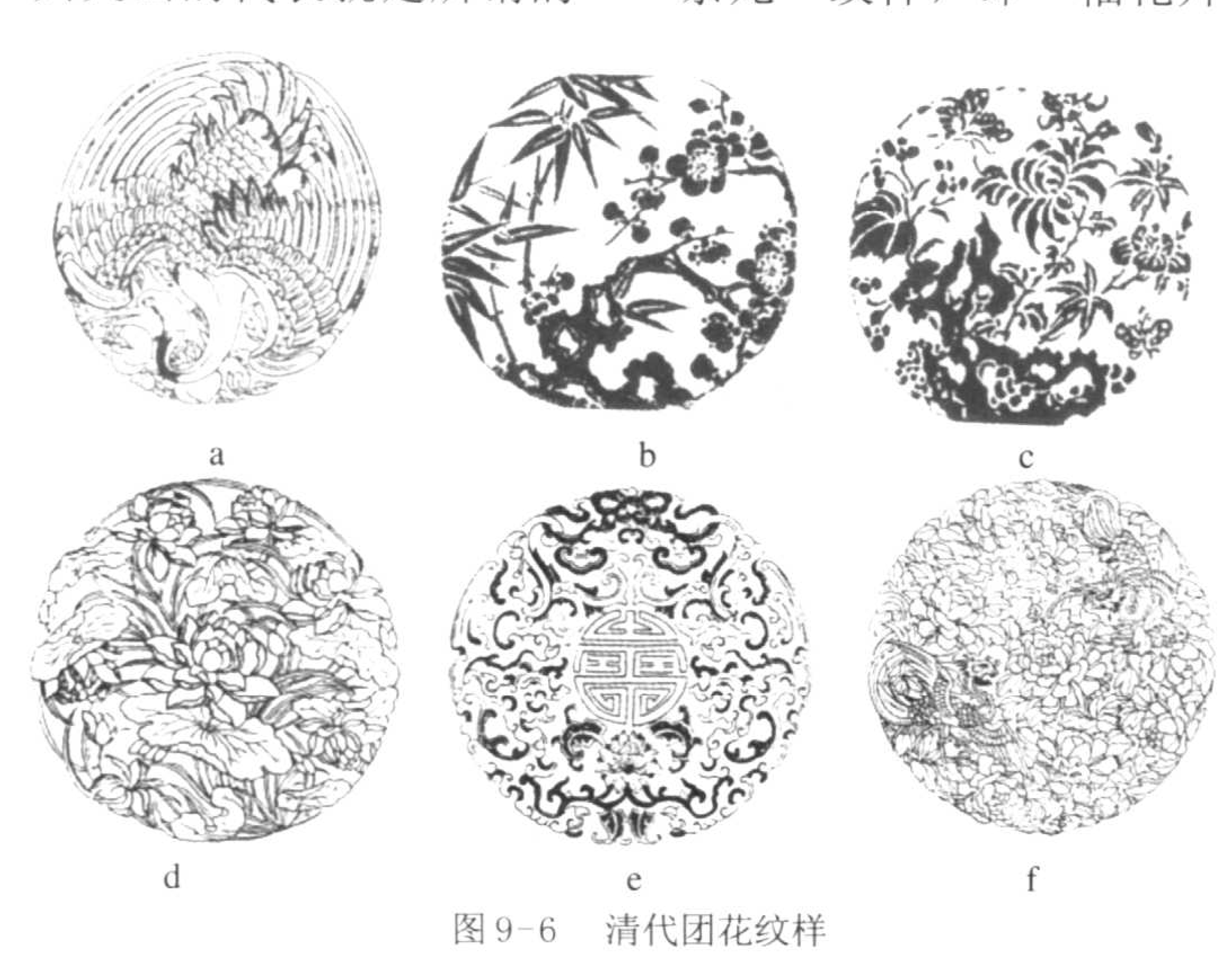



图9-6 清代团花纹样

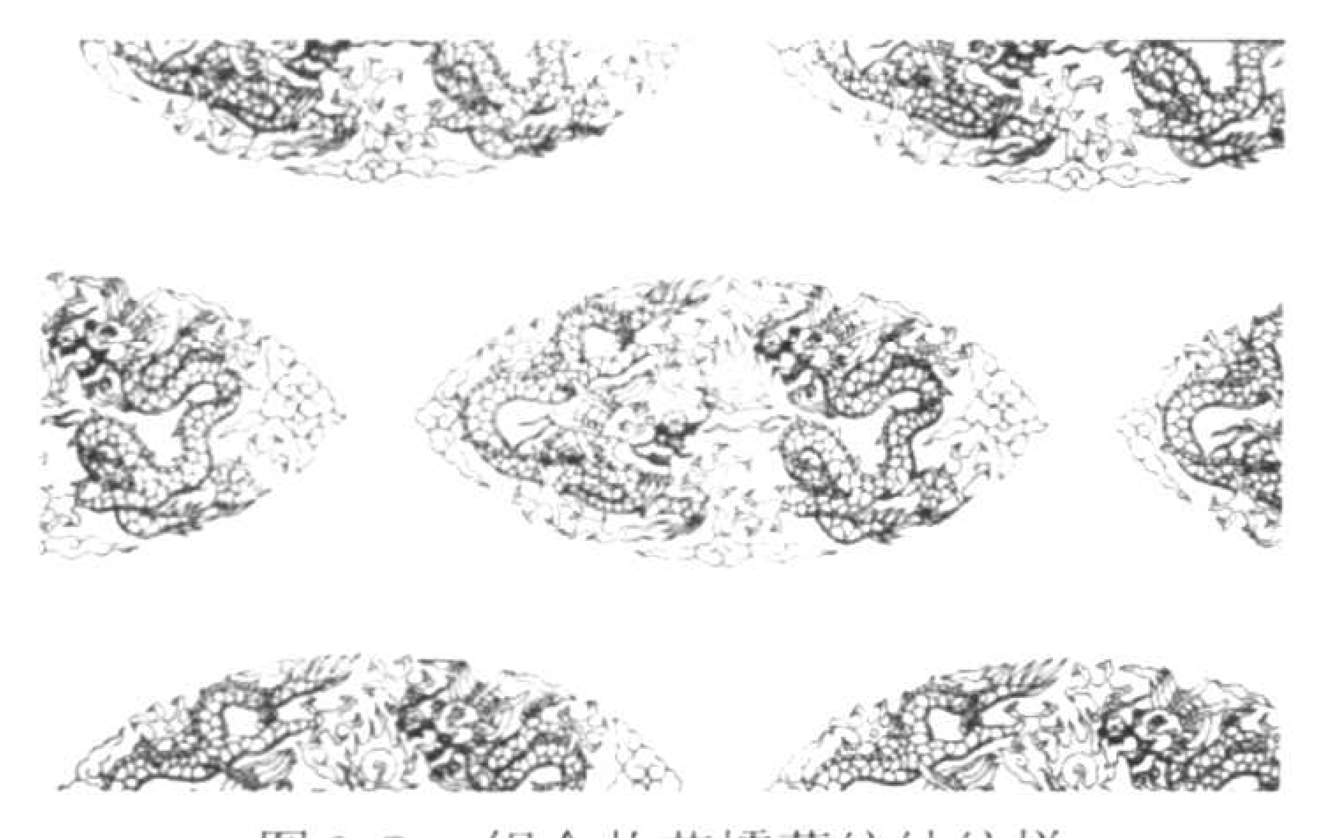
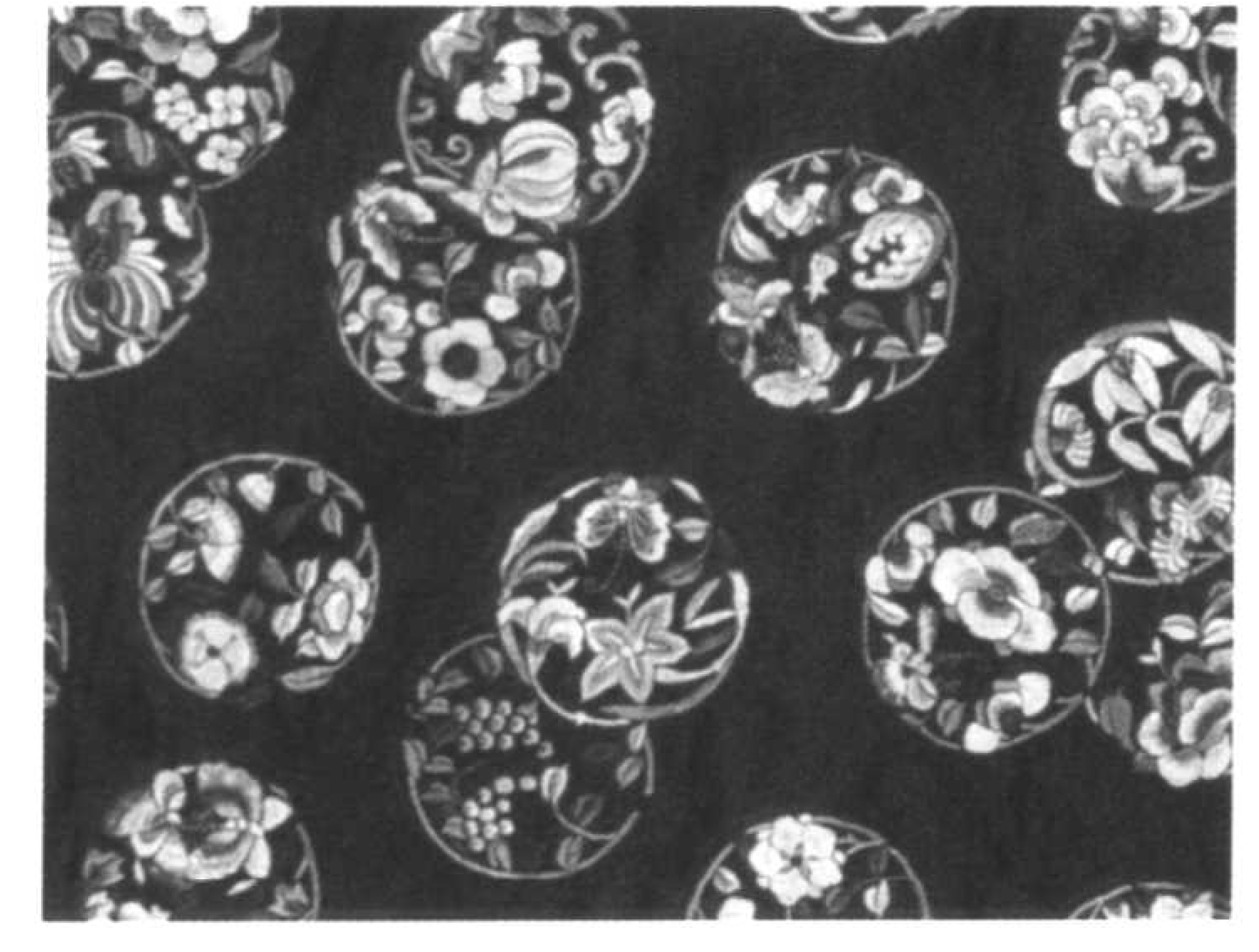

图 9-7 织金妆花樗蒲纹纱纹样


图 9-8 绀青漳绒整枝兰花女夹袄


图 9-9 刺绣皮球花

件月白地整枝菊印花袷袍，则是印花的一条龙图案。这些可以看作是清代折枝花卉发展的顶点。

## ●皮球花

皮球花或许是北京当地的称呼。其花卉外形呈小圆形，但里面的花样却可以较为任意。它最大的特点是排列的方式，呈“幺”、“幺二”、“二三”等不同形式，这或许和骰子天九牌有些联系。皮球花的起源很早，约在宋元时期在丝绸服饰上就有所反映。不过这都是早期的事情，和后来的皮球花并无一定关连。

后来的皮球花出现在工艺品若干部门成为主题图案其时间多在17世纪到19世纪之间，而且不同的材质时间也有迟早。据沈从文先生考证，这种皮球花较早地见于明代青花瓷上，其次用于描金漆器上。到18世纪初，在铜胎画珐琅洋瓷上、在珐琅彩上，在豆彩上，都得到新的应用。在18、19世纪间，始用于丝织品上，直到19世纪下半叶，彩色印花丝绸和彩色印花布上都可以看到这类皮球花的影子[1]（图9-9）。

## ●流水落花

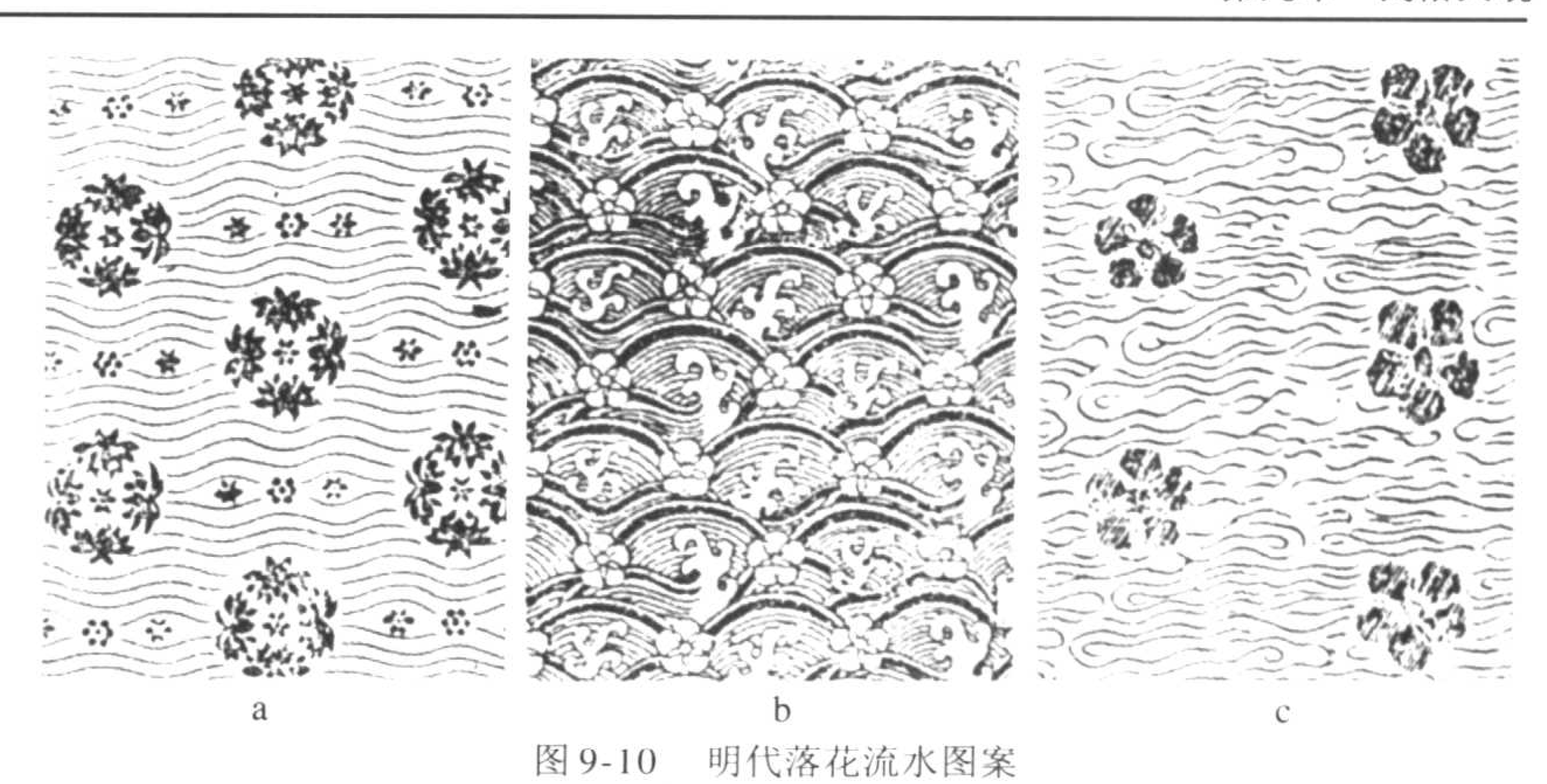
落花流水则别有一番意境。宋元时已有专门的水波纹织物，或许与曲水不同，较曲水纹更写实。元代有落花流水图案的名称出现，却无实物佐证，最早的实物是在明代，但又有两种形式。一种是水波纹弯曲之间有落花纹样，这种图案其实还不是严格的“锦上添花”手法。另一种则是在水波纹地上飘着落花，水波往往作江崖浪花状，落花则多为桃花模样。无论哪一种，都表示了唐宋诗文中那种“水流花落红”、“桃花终日逐水流”的意境，有较高的情趣（图9-10）。

## ●喜庆的粤绣

粤绣题材，往往喜庆热闹，是南方的特点。表现在刺绣中，则以布局满和场面挤为特点。经常可以看到的有以下几类题材：

[1] 沈从文：《谈皮球花》，《龙凤艺术》，商务印书馆1986年。

三羊开泰：《易》以十月为坤卦，纯阴之象，十一月为复卦，一阳生于下，十二月为临卦，二阳生于下，正月为泰卦，三阳生于下。此时冬去春至，阴消阳长，有吉亨之象。故以三阳开泰为岁首称颂之语。其表现方法通常是在一方织绣太阳，另一方织绣山、石、竹、梅及各种花卉，中间织绣三只绵羊，取新年伊始、万物复苏之吉祥寓意（图9-11）。



a　　b　　c

图9-10　明代落花流水图案

杏林春燕：以杏枝和燕子组成图案。杏仁可供食用或药用；燕子为益鸟，是春天的象征。相传三国时吴人董奉为人治病，不受报酬，对治愈的病人，只求为其种杏树几株，数年后蔚然成林。后世常用杏林春燕称颂医家，也是对多行好义、道德学问高尚的人的赞扬。

粤绣图案中常见的还有孔雀开屏、百鸟朝凤等。

清代丝绸图案中还有一类极细密的花纹，被专家们称为广东锦或者广缎，也颇具热闹的风格。从故宫收藏来看，这类广缎的类型并不很多，已知者包括折枝花蝶纹、缠枝小花纹（图9-12）和斗鸡纹三种。其总的风格是花纹细密，色彩华丽，感觉十分高雅。不过，这类织物在杭州也有生产。



图9-11　粤绣三阳开泰

## 3　世俗百景

### ●寿字百变

明清织物中还有一个特点是吉祥文字的应用增多。这些字大多是寿、福、禄、喜等，尤其以寿和喜用得最多。这两个字的造型变化亦十分丰富，如寿有“百寿图”之称，上百种造型具有强烈的装饰性，被广泛用于皇帝到平民的服饰之中（图9-13、彩版二〇：a）。明代织物中的楷书寿字，最为直观，有变形的团圆寿和长远寿者，用寿字的外形来增加其含义。还有极为抽象者，如太极图案一般简单，出现在明代定陵出土的织金奔兔纱上，但从众多织物中还能找到其变化的踪迹（图9-14）。

清代晚期，寿字中还织出或绣出各种纹样，或是人物，或是花卉，极为华丽，有点类似今日街头艺人用花卉鸟虫写出文字的形状。事实上，这种写法自辽代就已经出现。耶律羽之墓中出土的一件泥金作品上有“龙凤万岁龟鹿”六字，其中的“鹿”字只是一半的偏旁，原字应为“麟”，后面可能还有“千秋”一类的词句。全句或为“龙凤万岁，龟麟千秋”（图9-15）。

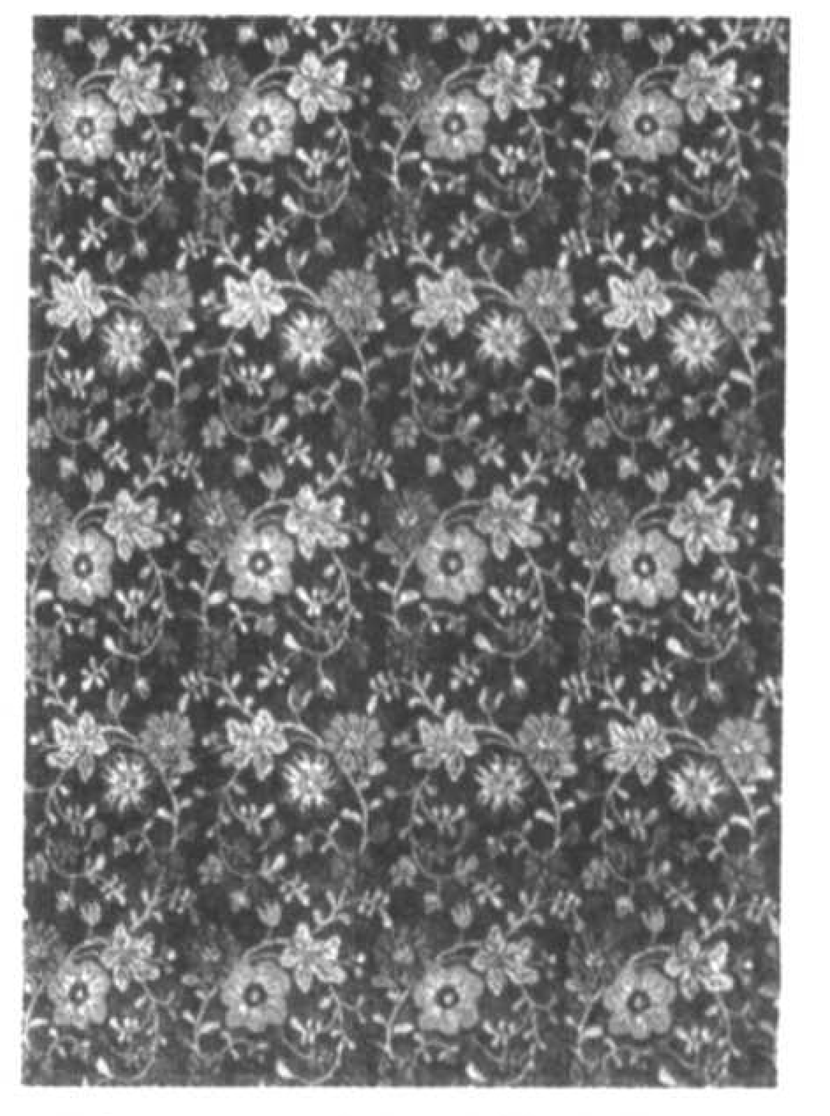
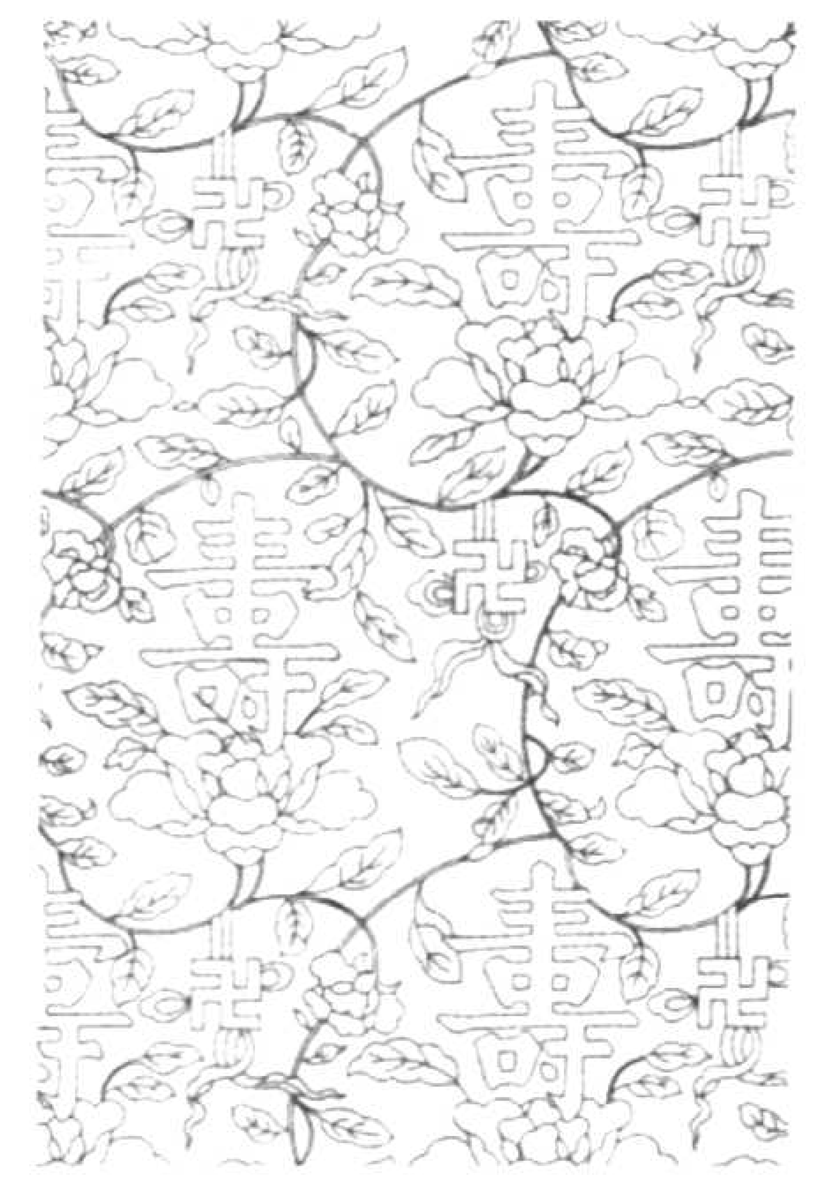


图9-12　广缎缠枝小花

●贺寿之作

贺寿是人们对长寿的一种向往，丝织品也经常会出现在寿庆的场合之中。它们通常是巨大的挂轴，将贺寿的良好愿望绣在或是织在挂轴之上。

大量的贺寿之作是群仙祝寿之类的题材。群仙祝寿一般反映的是神仙们在瑶台为王母祝寿的场面，但神仙时多时少，最常出现的神仙是寿星和八仙。香港私人收藏一件缂丝群仙祝寿图中的八仙之七位与寿星立于瑶台右方，有佩剑之吕洞宾、持篮之蓝采和、持渔鼓之张果老、打竹板之曹国舅、吹箫之韩湘子、摇扇之汉钟离及持莲的何仙姑。第八位铁拐李正在前方渡桥。左下方有仙人或采灵芝，或骑仙鹿，最左是与蟾蜍为伴的刘海和折桃的东方朔，另有三人从海上浮槎乘鳌而来。而西王母则跨凤珊珊迟来。


图9-13 明代织物中的寿字纹样

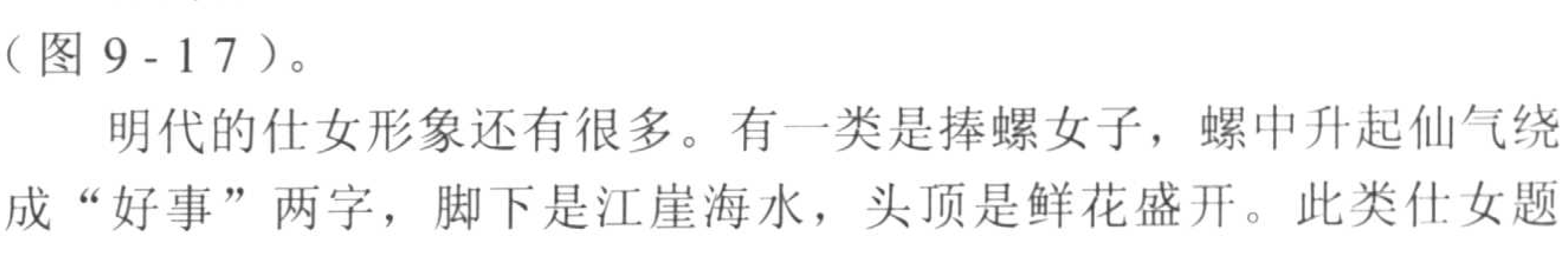
清代祝寿之时还用寿幛，中间主要部分在红缎地上写字，一般称颂寿者的平生功德，但在幛眉却加上一般刺绣，或二十四孝，或十八学士，或群仙赐福，或百官上寿，但用得最多的是汾阳王祝寿图。传唐代汾阳王郭子仪（697～781年）高寿，膝下七子八婿，均为当朝重臣，他们前来祝寿时将官员上朝议事所用的笏放满了一床，显示出郭家后代的兴旺发达。

●仕女


图9-14 织金奔兔纱纹样

明代的仕女图案在丝绸中也十分常用。定陵出土的刺绣衣服中就有不少这样的例子。如红肩通袖柿蒂鹤鹿同春群仙祝寿织金妆花缎方领女夹衣，柿蒂窠内的前胸两侧和背后及两肩均有一大“寿”字，除背后外，寿字两侧各立一仙女，长颐修身，头梳双螺髻，身著博袖衣，腰系长裙，飘带自两肩过两腋拖于脚步下，仙女驾祥云，富有飘逸之感。寿字周围还有龙戏珠纹、鹿纹、仙鹤纹、折枝花果纹和海水江崖。而通袖上也有寿字，寿字傍也有两仙女，手捧灵芝，两侧有鹿纹和折枝花卉（图9-16）。其实，这类主题可能就是麻姑献寿的原型。清代有大量麻姑献寿的挂轴形象，通常只有麻姑一人和梅花鹿相随（图9-17）。

明代的仕女形象还有很多。有一类是捧螺女子，螺中升起仙气绕成“好事”两字，脚下是江崖海水，头顶是鲜花盛开。此类仕女题





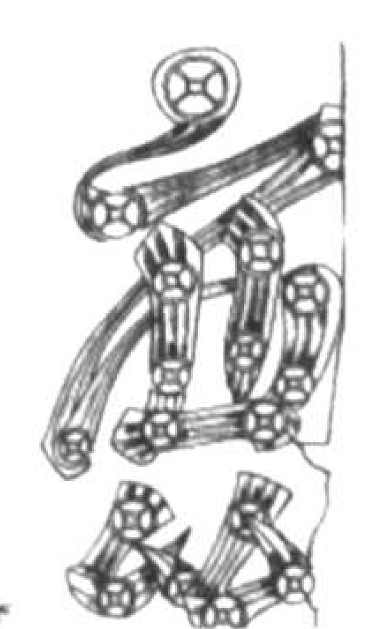


图9-15 辽代泥金龙凤万岁龟麟



图 9-16　定陵出土丝织仙女纹样

材应与道教神仙思想有关（彩版二一：a）。一类只是游戏而已，定陵出土皇后绣衣上有女子荡秋千形象，北京艺术博物馆藏金地缂丝灯笼仕女袍料中的女子均作站立状，或两手相拱，或手持一物，手所持物为如意、桃子、古钱、珊瑚等八宝纹。



图 9-17　麻姑献寿

●婴戏

明代是童子纹样的另一个高峰期。由于在中国传统中多子多孙是一种福的表现，因此，童子攀花、童子擎莲、童子戏耍等各种题材均有，最多的是一百个童子一起游玩，被称为百子图。明清是百子图的流行期，明定陵出土的百子图绣女衣就是一例，其中包括沐浴、观鱼、捉迷藏、考试、斗殴、摔跤、猜拳、放爆竹、捕蝶、杂戏、骑竹马、吹乐、哄童、踢球、斗蟾、打猫、牵偶等各种有趣的活动。清代的百子图实例也很多，较多的是缂丝和刺绣。目前看到较多的是传为光绪大婚用过的门帘和窗帘，门帘一般是红纱地上的纳纱绣，窗帘一般是红缎子上的平绣，其图案正是百子图。

属于婴戏之类的纹样还有童子骑羊和攀枝童子两种。前者描绘了一个穿着冬服、骑在羊上的童子，手中一根梅枝，挑着一个鸟笼。这一图案又称太子绵羊，羊在这里是代表“阳”，梅枝和笼鸟可以报春，显然这是一个春天的童话（彩版二一：d）。同类纹样在明代织物和刺绣上十分常见，到清代还见沿用，但场面更为宏大，人数更多。后者常有童子攀花或是童子擎花，缠枝之间的童子情趣更浓（图 9-18）。



图 9-18　定陵出土丝织童子攀花纹样

●暗八仙

八仙乃古代神话传说中的八位神仙。原有多种说法，散见于唐宋元明文人记载之中，据说至明代《东游记传》中才定型，但《蜀锦谱》中已有“聚八仙”纹样出现，可不知是否完全一样。

八仙题材似乎到清代才出现在丝绸图案中。除八仙祝寿图一般以刺绣、缂丝或挂毯的技法制成、而且画面上为人物形象之外，大量的普通织物上采用的八仙是以暗八仙的形象出现的。暗八仙是指用八位神仙常用的一件器物来代表八仙，

即汉钟离的扇子、吕洞宾的宝剑，张果老的渔鼓、铁拐李的葫芦、曹国舅的玉板、韩湘子的洞箫、蓝采和的花篮和何仙姑的荷花（图9-19）。清代晚期，暗八仙也出现在龙袍袍料上。



图9-19　清八仙捧寿方巾



图9-20　明杂宝折枝花纹缎



图9-21　明八宝吉祥织金锦

## ●杂宝、八宝、八吉祥

杂宝纹在宋元时期已经出现，主要就是一些器物图形，但到明清时期则显得定型和成熟。当时所使用的杂宝纹样有金珠、银锭、古钱、犀角、书册、珊瑚、方胜、如意、石磬、毛笔、艾叶（或称蕉叶）等。

八宝纹样有两种说法。一说是从杂宝中任意选出若干（或八种、或六种）宝物组合成一组图案，称为八宝（图9-20、彩版二一：c）。另一说是八宝即佛教中的八吉祥，是佛教中的八种用具，即法螺、法轮、宝伞、白盖、莲花、宝瓶、金鱼、盘长。简称盖、鱼、罐、花、轮、螺、伞、肠。《北京雍和宫法物说明册》载：法螺，佛说具菩萨果、妙音吉祥之物；法轮，佛说大法圆转、万劫不息之物；宝伞，佛说遍复三千、净一切药之物；莲花，佛说出五浊世、无所染着之物；宝瓶，佛说福智圆满、具完无漏之物；金鱼，佛说坚固活动、解脱环劫之物；盘长，佛说回环贯彻、一切通明之物（图9-21）。

八吉祥一般均配套使用，或取其中几件使用。元末所见的八吉祥一般只有四件配套，而明初时八吉祥已有八件中之七件，只有一件没有配套。所采用的排列方法一般有纯器物排列和与其他纹样配合排列两种，前者常作散点齐振奋，后者则灵活多变，时而在几何骨架之中，时而在缠枝花卉之中，到处可见。

## ●博古纹

所谓“博古”，原指古物之多，乃集古之意。《文选·西京赋》便有“雅好博古，学乎旧史氏”之说。装饰艺术中的博古纹是以古董作纹样，主要包括瓷瓶、铜器、仪器等器物及其中所插的古书、古画或花卉果实之类（图9-22）。据说博古纹源自明代，辽宁省博物馆藏《缂丝浑仪博古图》上有众蝙蝠捧起各种鼎、盘、瓶、鼓、秤、鉴、犀角、尊、圭等古物及浑天仪，并有云气缭绕，就被定为明代作品（图9-23）。但此说有值得商榷之处，从所用博古纹的年代及边上的凤凰和花卉纹样来看，此缂丝当属清代作品。其余所知丝绸上的博古纹样，均不会早于乾隆年间。

## ●五谷丰登

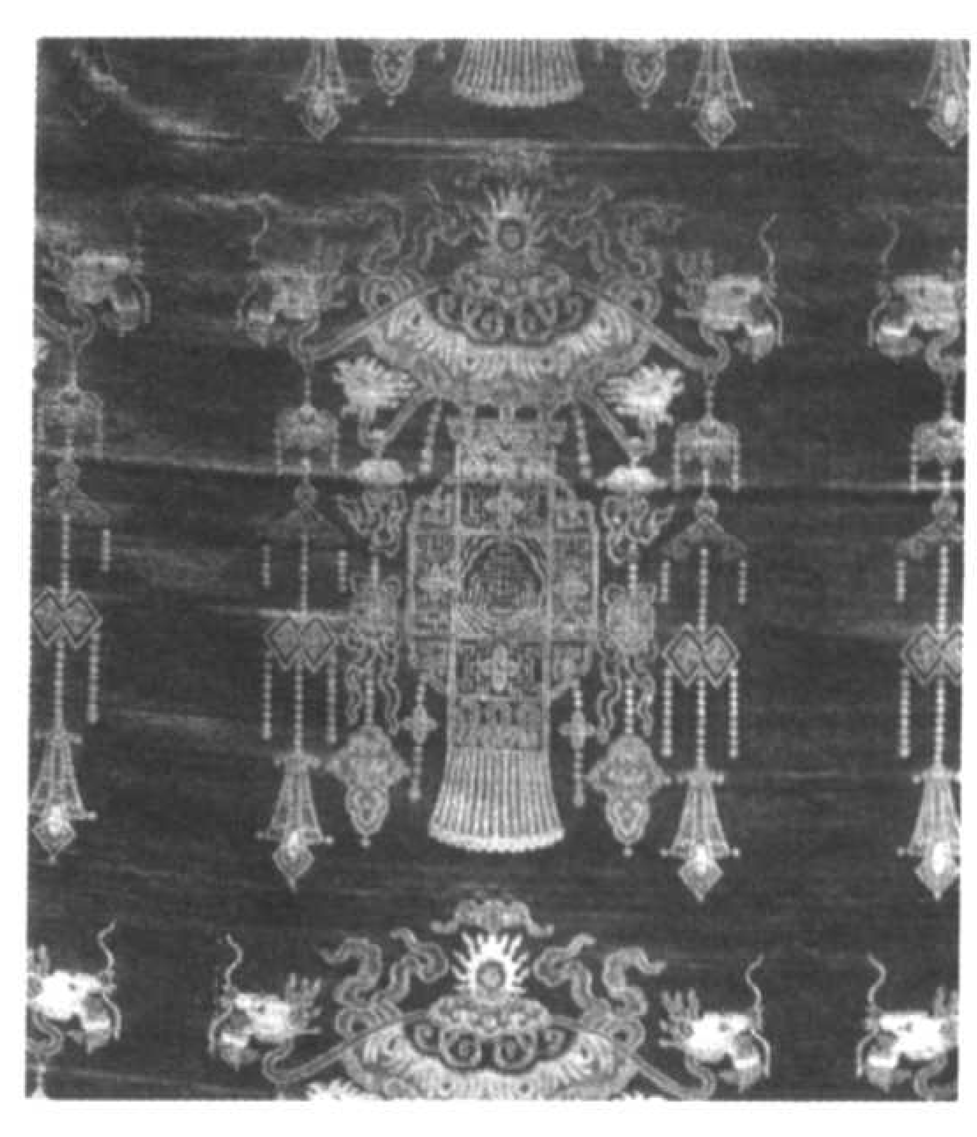
灯笼是一种较为特殊的器物，为民间所喜闻乐见，常在庆丰收时使用。灯笼纹样用于丝绸，在史料中首见于宋元著作，当时又称“天

下乐晕锦”或是“天下乐锦”。它在明代得以广泛使用，一般是灯笼、五谷、蜜蜂同时出现，谐音“五谷丰登”。

传世的灯笼锦纹样甚多，造型丰富多变。空隙之中，嵌以蜜蜂，寓意“五谷丰（蜂）登（灯）”（彩版二一：b）。香港艺术馆藏有一匹完整的灯笼纹织锦，其灯笼设龙首，灯上纹样为“寿”字，是十分典型的海宁花灯，机头织有“江南织造臣忠诚”字样（图9-24）。而中国丝绸博物馆所藏龙灯纹织金妆花缎以明黄色为地，将龙纹和灯笼织在一起，更显示出了皇家风格。


图9-22　清刺绣瓶花


图9-23　清缂丝浑仪博古


图9-24　清蓝地灯笼纹锦

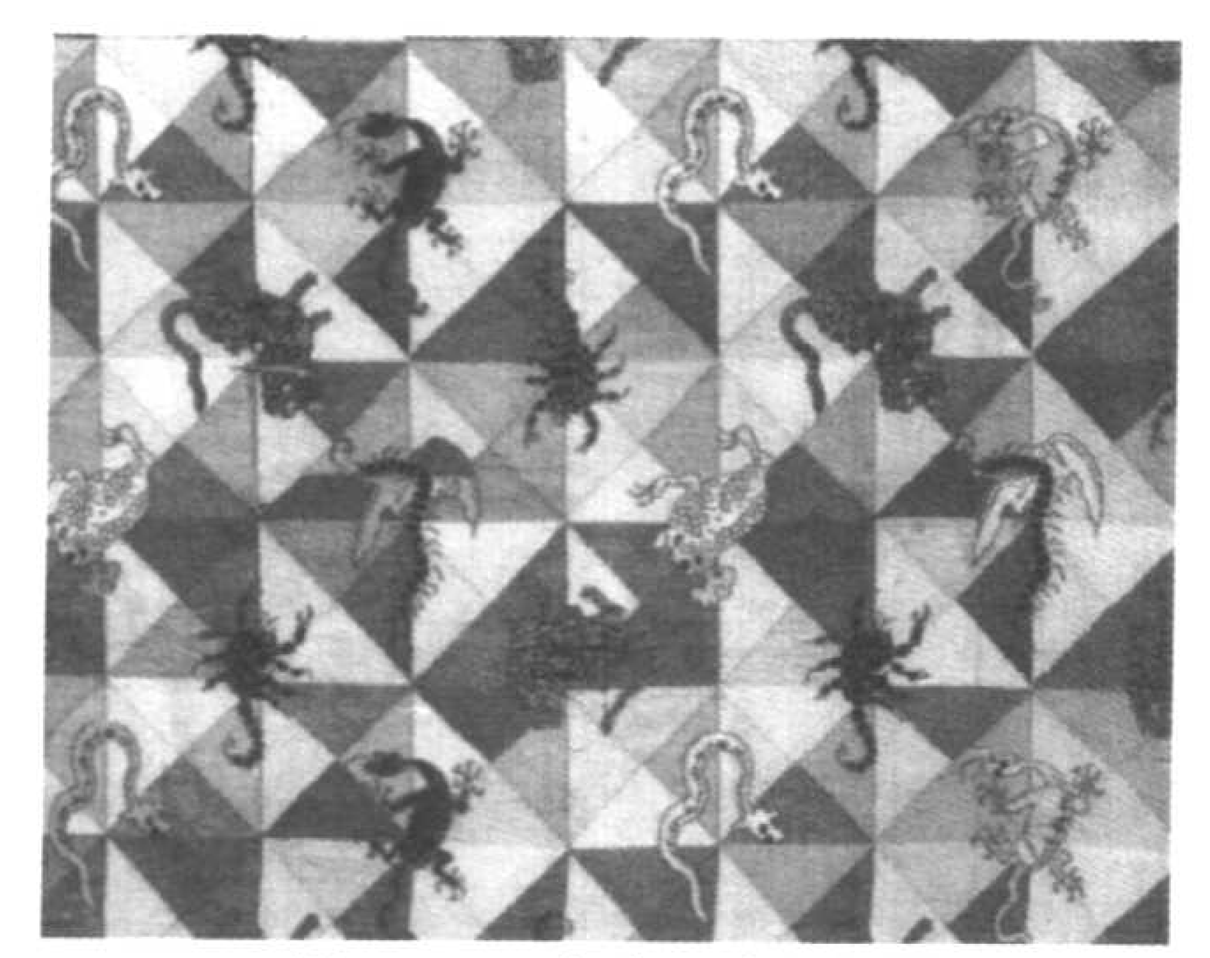
## ●艾虎五毒

五月初五是中国传统的端午节，家家户户门前都要插艾，儿童要戴虎头帽，大人要喝雄黄酒，目的是去毒辟邪。有的地区还要进行龙舟竞渡，因此又称龙舟节。明代宫中则规定端午前后宫眷内臣要着五毒艾虎补子蟒衣，即饰有衔艾之虎和五种毒物蝎、蛇、蜈蚣、壁虎和蟾蜍的衣服，用艾虎来克五种毒物，保护众生百灵健康生长（彩版三一：c、d）。

目前所知艾虎五毒的纹样出现在明代织物和刺绣上。定陵出土有艾虎五毒纹的刺绣，明代佛经封面上有原为裙料下摆的织金妆花艾虎五毒纹样，传世织物中也有不少同类纹样。其中有一件织锦将虎与五种毒物以同等大小地布置在水田纹上。水田纹模仿当时的水田衣(又称百纳衣或百家衣)的风格，由不同三角形色块组成图案。人们认为，儿童穿百家衣，容易长大，而艾虎五毒更是辟邪祛毒的象征，也有利于健康（图9-25）。

## ●西湖十样景

清代起也将风景织入或绣入丝绸。刺绣风景并不奇怪，但在衣料上织出风景也可以算是创新。清代的风景织物实例不多，有时以团花的形式出现，有时则出现在裙摆上。最为著名的应是西湖十样锦。这类织物可以从清代厉鹗的《东城杂记》记载中得到证实，书中提到当时有一种称为《西湖景》的织物：“十样西湖景，曾看上画衣。新图行殿好，试织九张机。”清代马面裙上的马面就有不少采用此类图案，用妆花方法织出亭台楼阁湖山景色。近处为两座桥与柳岸相接，中间是一断桥临水，桥上有人骑马而上，与对面水榭上一人对应相呼。水中三个小亭，


图9-25　艾虎五毒回回锦

远处又是曲桥楼台，还有小岛有亭，远山有塔。从锦上景色来分析，此锦织的应是杭州西湖的风景，很有可能正是民间传说《白蛇传》中许仙与白娘子断桥相会的场面。这类织物的色彩有红地也有白地。

## 4　以宋式锦的名义

### ●琐文的沿用发展

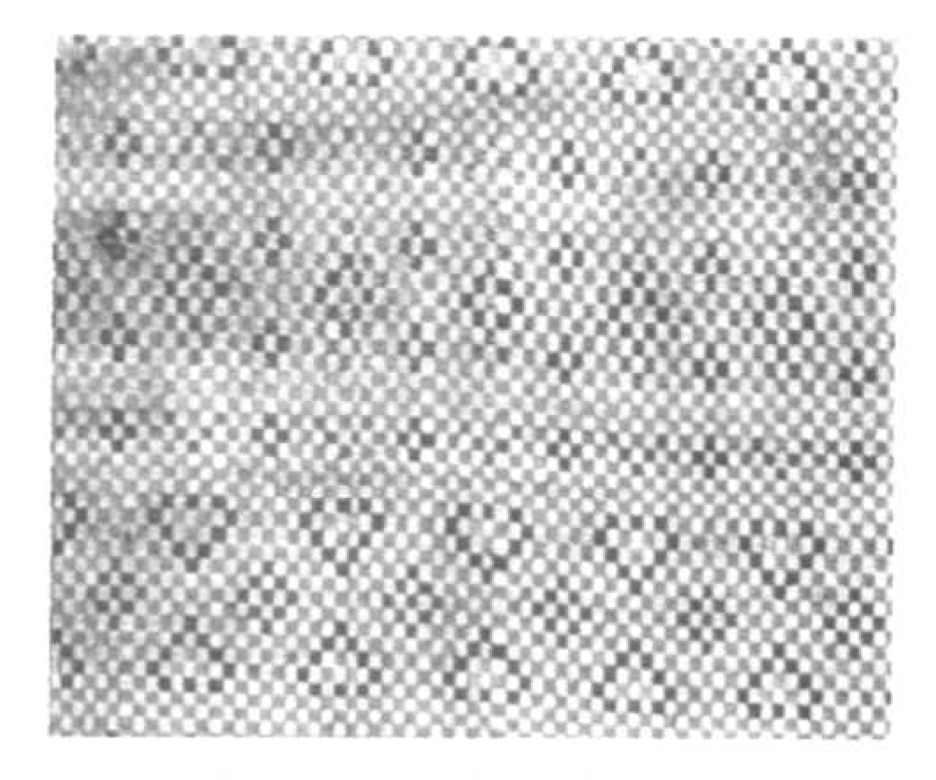
琐文被认为是宋式织锦的一种特色图案，并一直为人们所喜爱。明清时期又有继承和发展。继承的方法之一是宋代琐文的直接应用。如锁子纹锦、金锭纹锦、矩纹（工字曲水）锦等，但色彩变换上却有较大不同。其中以卍字不断头最为常见，它又称卍字曲水纹，借卍四端伸出、连续反复而组成连绵不断的连锁花纹，意为绵长不断，连绵不绝。卍字曲水纹既可单独为纹样，也可以作为其他花卉纹样的底纹。清代的卍字曲水纹锦、蛇皮纹锦（图9-26）、连环纹锦和云形几何纹锦等都属于这类琐纹。

琐文用于织锦，一般都被人们称为宋式锦，特别宜于制作小件工艺品、装饰织物和书画装裱之用，这一用途也可以说是宋代的沿续。

琐文的另一种发展是与几何骨架的结合，如八答晕、球路锦、龟背锦，一部分方胜窠的图案也有用琐文和杂宝纹样相间填入的情况。

### ●四通八达

明清时期的大几何纹样以八达晕最为典型。八达晕又称“八答晕”、“八搭韵”、“天华锦”，它以水平、垂直和对角线按“米”字格式作成图案的基本骨骼，将空间分成八部分，在线条的交叉点上套以方形、圆形或多边形框架，框架


图9-26　清蛇皮纹锦

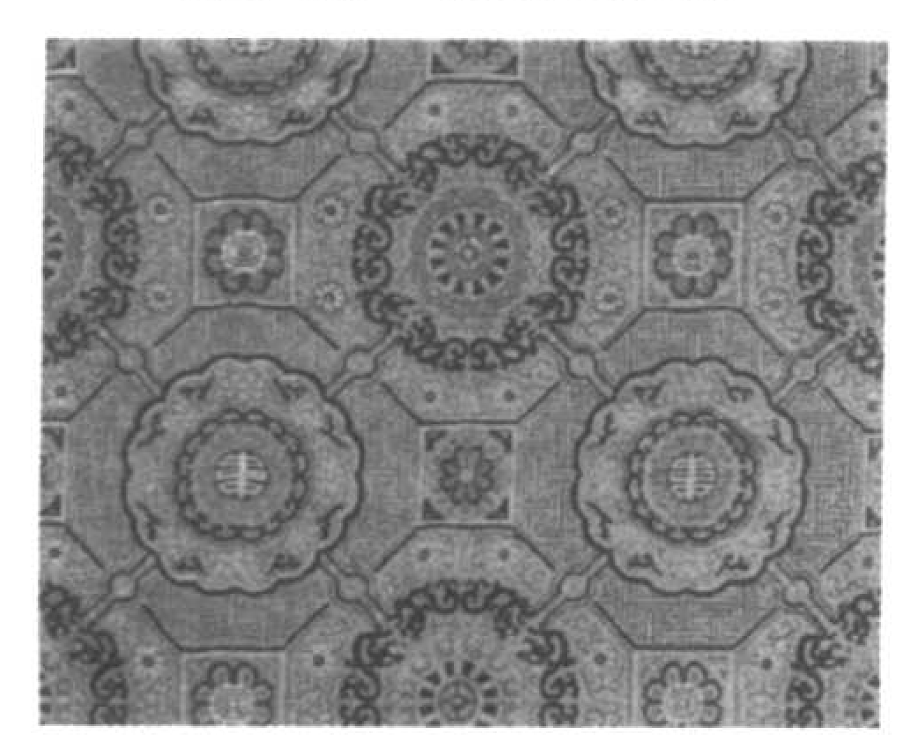
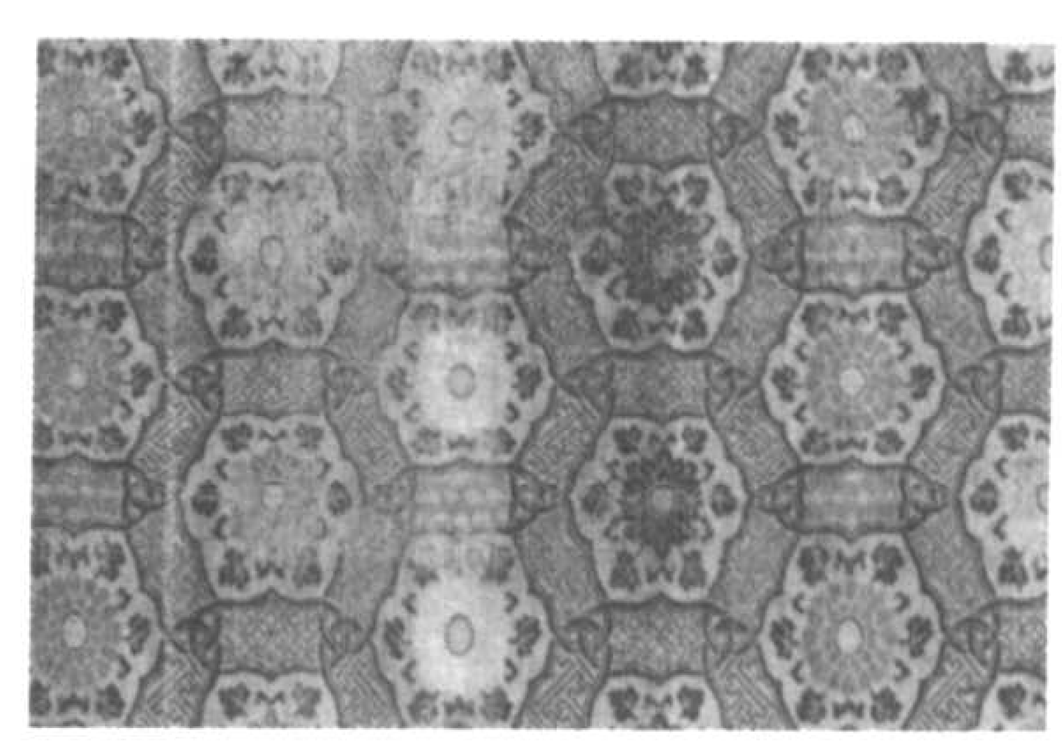
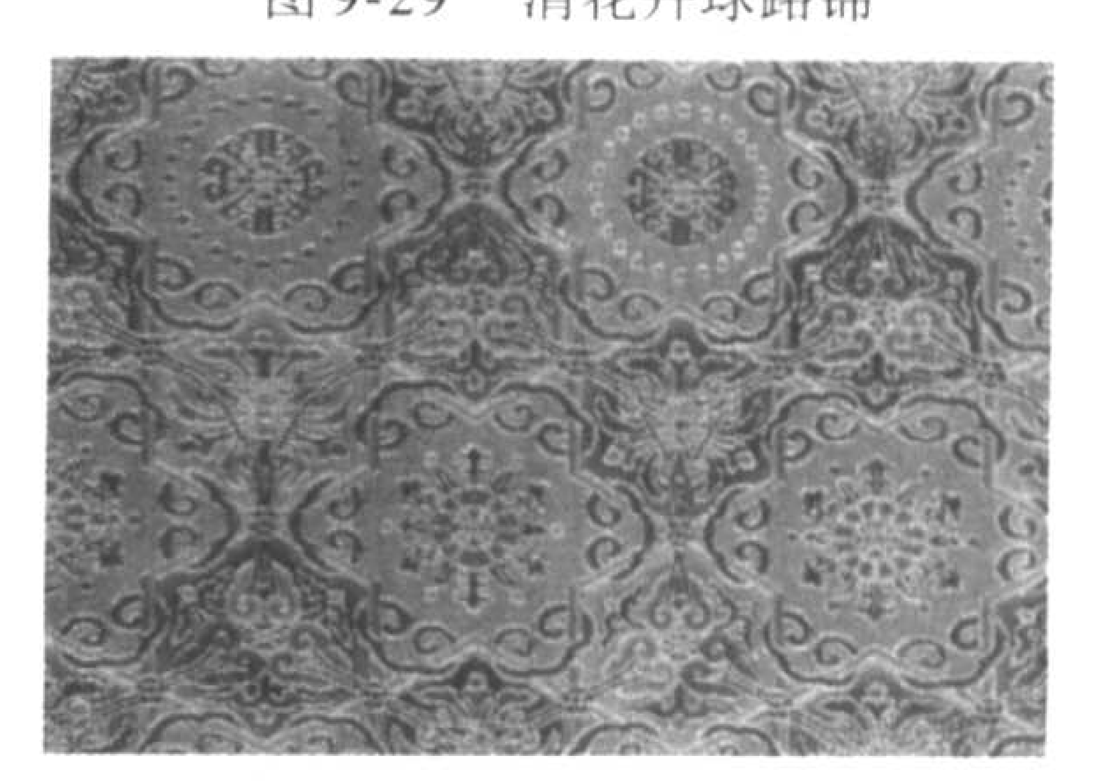

图9-27　清八达晕锦


图9-28　清八答晕锦


图9-29　清花卉球路锦


图9-30　清龟背如意瑞花锦

内再填以各种几何图案。因线与线之间相互沟通，朝四面八方辐射，故名，有“四通八达”之寓意（图9-27、28）。故宫藏一件清康熙时期的蓝地八达晕锦即是典型的八达晕纹样。八答晕中填以各种琐文在明清时十分流行，在各“答”之中，填以各种工字、卍字、琐子、球路等琐文，有时也间填以小花或杂宝纹。

## ●球路与龟背

球路纹也是当时非常流行的一种图案，依然具有宋式织锦的风格，但多的是簇六球路（图9-29）。此外龟背纹也十分常见，它是以六个小的龟背形联成一个较大的龟背骨架单位，龟背之中填以瑞花宝物（图9-30）。这种图案似乎还是继续受到伊斯兰艺术风格影响的产物，较著名的实例有清代的瑞花龟背锦，杂宝龟背锦、团寿龟背锦等等。还有一类是以花卉或卷曲的纹样来构成图案，与前面的球路纹、八达晕纹等有着较为接近的风格。

大几何纹样在清代应用范围极广，形式变化最为丰富，有菱形纹内加花、龟背纹内加花、边环纹内加花、棋格纹内加花、波形纹内加花、万字纹内加花、花瓣纹内加花等多种形式。如清加金六出如意瑞花重锦、沉香地龟子纹加金锦、梅兰竹菊锦等。除这些以一种几何纹构成骨架填花外，还有以两种或两种以上的几何纹相互组合的组织形式。如以菱形纹与棋格纹组合构成的清云纹四福锦、以菱形与圆形组合构成的清琴棋书画锦等。



图9-31　曲水缠枝莲纹样

## ●锦上添花

宋元有“锦地开光”的图案，这在明清时期仍有沿用，但更多的是打破了“开光”窠形的束缚，在满地琐文之上添加花卉纹样的，这种图案大概可以算是真正的锦上添花锦了。又被称为“锦群”，或名“天华锦”或“添花锦”(取“锦上添花”之意）。作为地纹一般都是细小均匀的琐文，其中可以分为几何形纹和模拟自然纹。

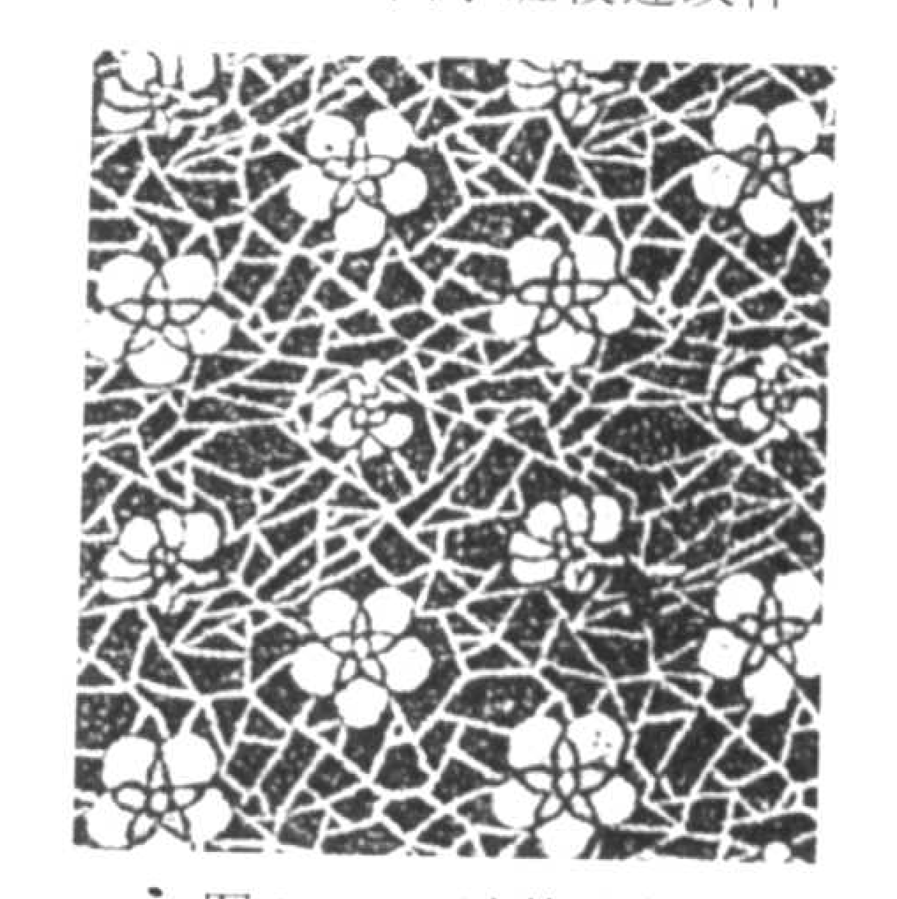
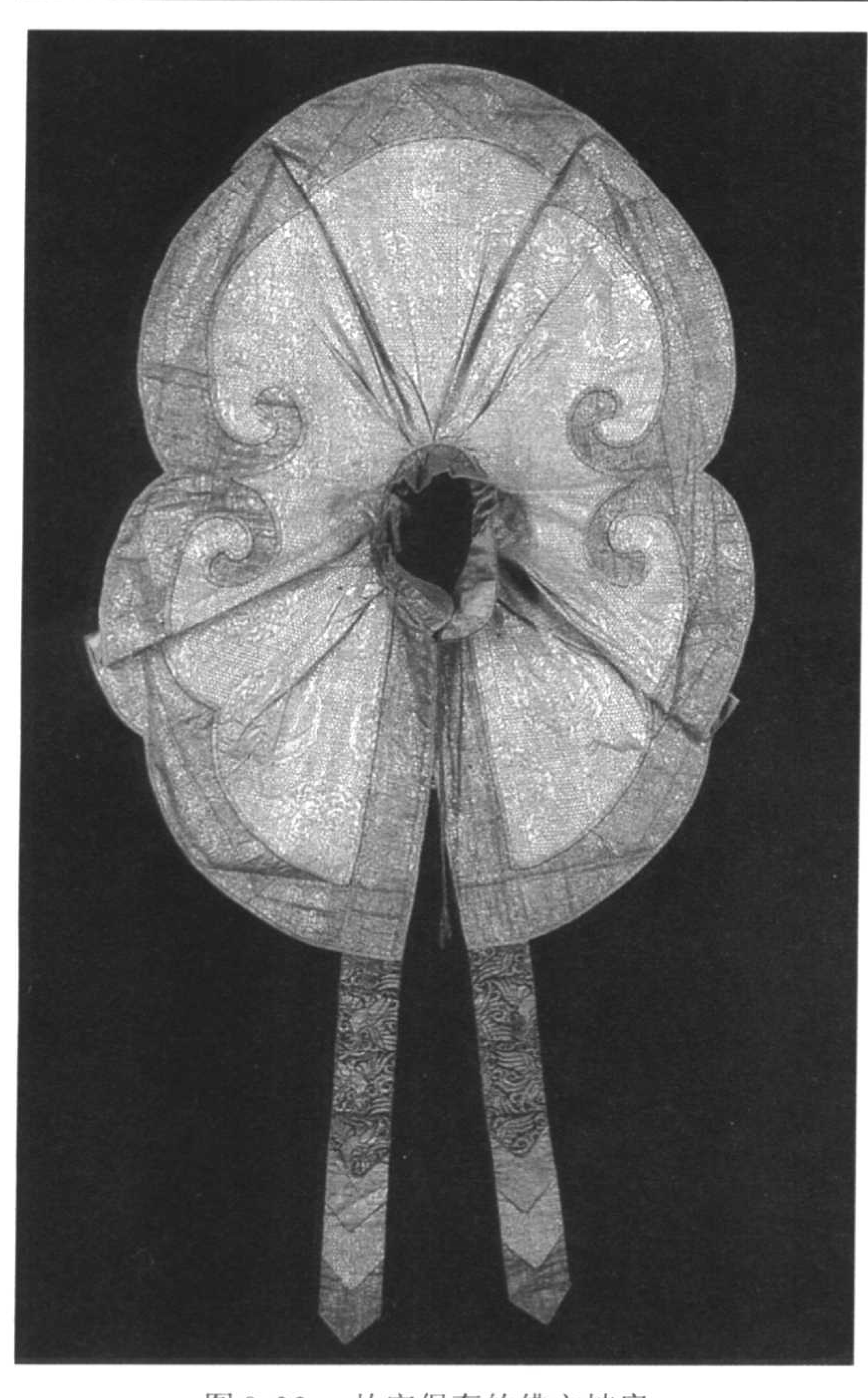


图9-32　冰梅纹样

几何纹的种类很多，宋代的曲水纹如工字纹、卍字纹、琐子文、龟背、菱纹、簇四球路纹等等都直接被应用。尤其是卍字纹，应用面相当广，这种卍字纹被称作“万字不断头”，常被寓意作绵延万代。它与牡丹配合，意为万世富贵；与莲花配合，意为万世不灭；与桃子配合，意为万寿无极；与梅兰配合，意为万世长春（图9-31）。

最复杂的几何纹地是八答晕，它由几种琐文组成八答晕地纹，然后在上面铺以缠枝花卉。如清代三多天华锦就是一种。

模拟自然纹更为有趣。最常见的有三种，一种是冰梅，一种是云纹，另一种是落花流水。冰梅的地纹作裂冰状，其实是南宋官窑瓷器开片纹路的模拟，冰纹之中配合梅花，不但视觉效果极佳，而且寓意深远，一般以冰梅的纯洁、洁白表示一种高雅、清高的气质（图9-32）。这种图案流行于整个清代，云纹不同于云龙中的那种朵云，而是流水般的流云，云上飞鹤或飞雁，也十分清雅，正是孤鹜野鹤。起自宋元，流行至明清。


图9-33　故宫保存的佛衣披肩

●故宫的佛衣披肩

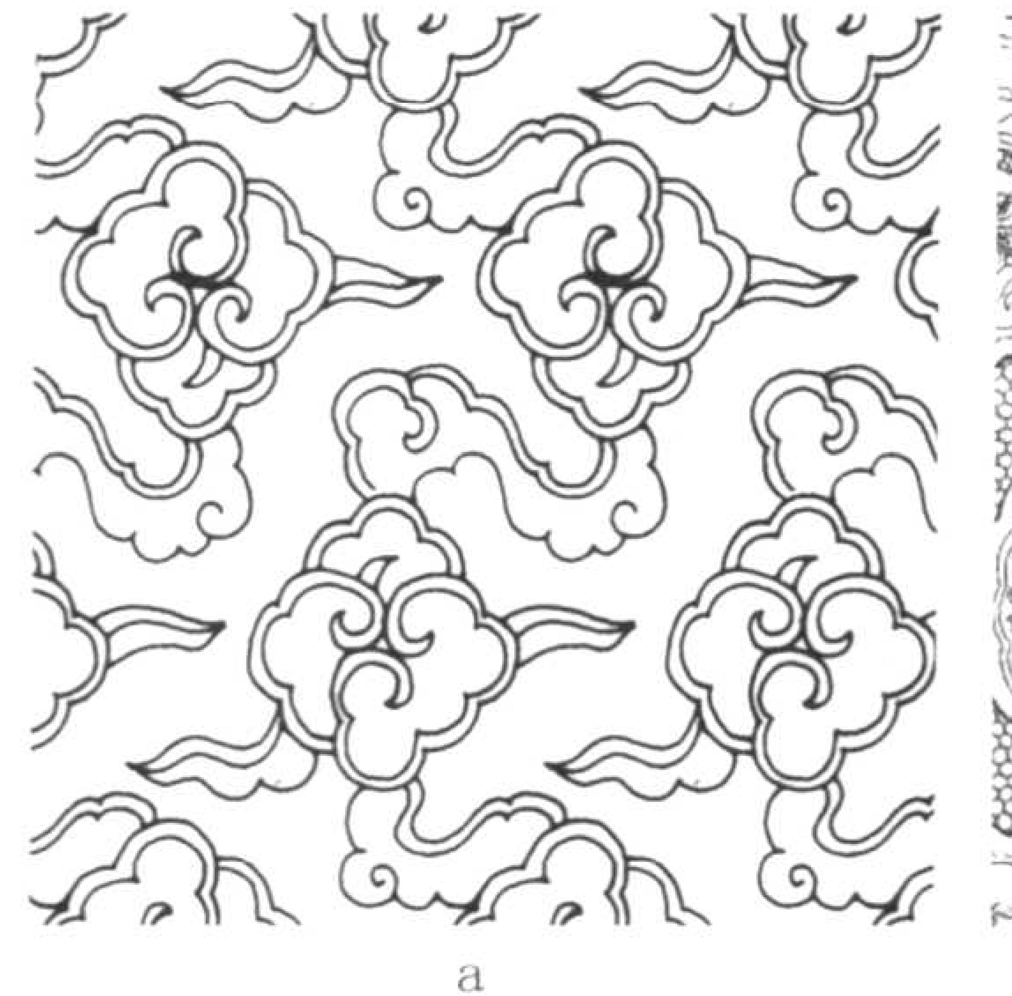
故宫还藏有一件所谓的佛衣披肩（图9-33），其上大多为加金织物，被定为元代遗物。[1]但从具体织物分析，除一件鹰纹织金锦外，其余均应为明代织金织物，各种组织均可以在明代佛经封面中找到。其中蓝地者为四合如意骨朵云，红地者为龟背地瓣窠龙凤纹样，绿地者为球路地缠枝牡丹花纹（图9-34）。类似的织物图案在明代有大量的发现，四合如意骨朵云是明代最为流行的云纹，龟背地瓣窠龙凤纹也有不少织物传世，大都会博物馆也有同类织物残片。而球路地缠枝牡丹较为罕见，但也可以在日本国立京都博物馆中看到类似的卍字地缠枝牡丹纹，其缠枝牡丹的构成形式与故宫佛衣披肩上的完全一致（图9-35）。

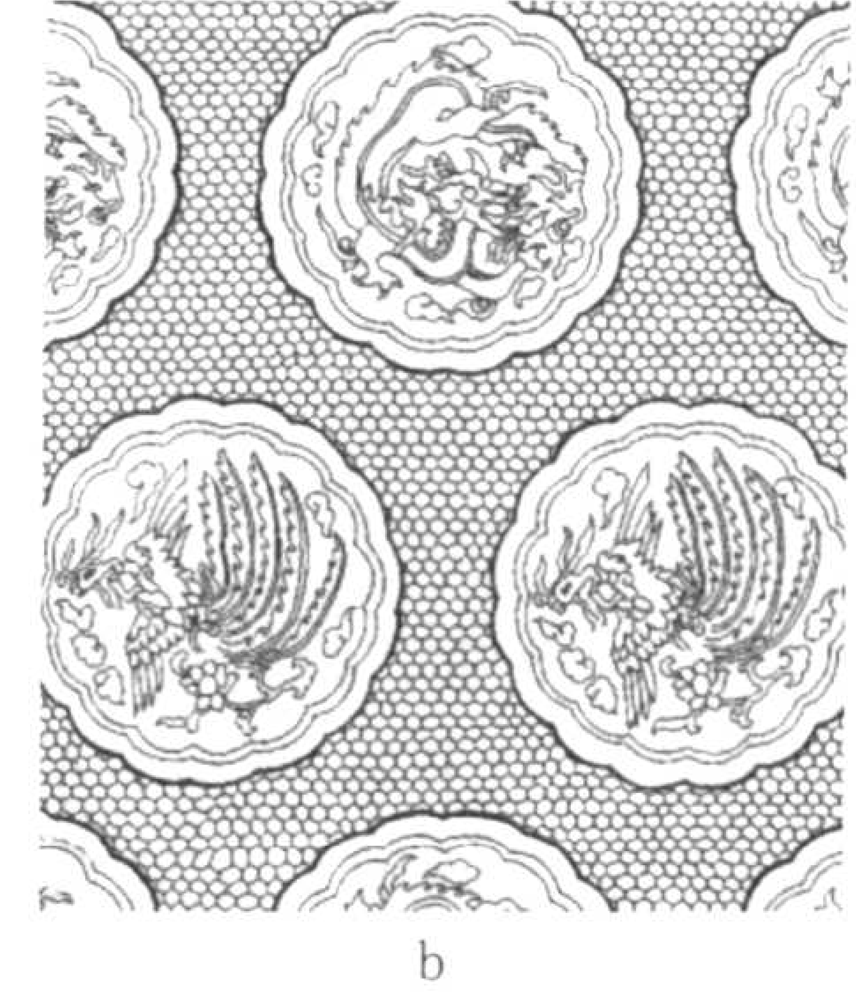
## 5　中国风和大洋花

●中国风

17～18世纪，随着东方航线上的海外贸易日益繁忙，大量中国的生活奢侈品运往欧洲各国，这其中又以茶叶、丝绸和瓷器为大宗。其中充满异国情调的丝绸和瓷器图案，给他们带来了关于中华帝国的形象化的联想。加上入华传教士书信中透露的信息，来华经商的西方商人的喧染，一股对中国奢侈品的狂热爱好便席卷欧洲。这就是装饰艺术中的“中国风”。

中国风，法语称为Chinoiserie。作为一种艺术装饰风格，它首先出现于17世纪。18世纪中期，因法国路易十五宫廷的提倡获得了突出的发展，并迅速传播和


a


b


c

图9-34　披肩上的织金纹样

[1]　黄能馥主编：《中国美术全集·印染织绣（下）》，文物出版社1986年。

流行到欧洲的其他地方。值得注意的是，中国风与真正的中国原产物品上的装饰风格不同，它不是对中国装饰风格的直接模仿，而是以中国这一遥远而神秘的国度为灵感来源，选择一些中国事物（人物、背景或物品）作为素材，经过欧洲人丰富的联想，与他们传统的构图方法相结合，而产生的一种典雅、华丽、充满异国情调的装饰风格。很多装饰史家都认为，当时在法国宫廷及欧洲其他地方流行的罗可可装饰风格，其中就有中国风的体现。[1]


图 9-35　卍字地缠枝牡丹纹

## ●扬·罗菲尔和里昂丝绸

欧洲丝绸中的中国风主要体现在18世纪的法国，里昂、都尔、巴黎等城市是这类丝绸织物的生产重镇。当时装饰艺术中罗可可样式兴起，设计师们将罗可可艺术的纤柔华丽与欧洲人想象中的中国风情相结合，于是身穿长袍的中国人物、雕梁画栋的楼台亭阁、山清水秀的田园风光、春夏秋冬的风花雪月等中国题材，便大量出现在法国的丝绸产品中（图9-36、37）。


图 9-36　东方人物的中国风织物

中国风在纺织领域的表现，首先体现在壁挂中，包括壁毯与刺绣壁挂。17世纪末18世纪初英国伦敦的Soho壁毯与刺绣壁挂体现出中国风情，稍后法国戈贝林与博韦织毯厂在18世纪20年代后生产过以中国为主题的大型系列壁挂，对同时代的丝绸纹样产生过重大影响。法国丝绸织物上最初在“奇异纹样”上体现出东方影响，但不很明显。所谓奇异纹样是1795～1815年间流行的一种主题相当抽象的怪异纹样。大约到1740年左右，法国又集中出现了一批中国风丝绸织物，尤其以里昂生产的织物最为精美，成为法国路易十五时期中国风的典型。

里昂中国风格丝绸织物的辉煌，与法国著名图案设计师扬·罗菲尔（Jean Revel）有关。扬·罗菲尔本人也是一名画家，擅长描绘花卉，但以染织图案设计闻名。他的贡献主要是发明了色彩浓淡渐变渗化的织造方法，晕染效果均匀自然，使绸面上的花卉获得如绘画般真实的生动效果。他还发明了“坐标纸设计法”，用坐标纸将织造点一个一个地标出，以区分经线或是纬线起花，在织物设计史具有重要意义。这一工艺的发明，使得丝绸图案得以表现栩栩如生的画面，追求绘画般的效果。根据社会的流行时尚，里昂的染织设计师从当时以表现中国题材闻名的艺术家，如布歇、毕芒等作品中吸取灵感，特别是毕芒，直接为里昂的丝绸提供纹样设计，产生了一大批优秀的中国风丝绸图案。图面以表现中国人的生活为


图 9-37　东方建筑的中国风织物

[1]　Alain Gruber, *Chinoiserie*, Abegg-Stiftung Bern, 1984.


图 9-38　欧洲风格的中国织物


图 9-39　手绘出口欧洲的印花织物


图 9-40　传为澳门生产的织物

主，他们穿着中国长袍，或散步，或饮茶，或聊天，或垂钓，怡然自得，人物场景往往置于绮丽的中国花园中，有楼台楼阁，玲珑的宝塔、奇形怪状的假山洞窟，充满联想的棕榈树，并配上阳伞、贝壳、中国用具以及各种代表中国的奇禽异兽，给人以异国情调的强烈感受。构图的方式则是西方的传统，有菱形骨架的花卉与中国题材的结合，也有独特的水面与浮岛式构图。[1]

### ●传入中国的中国风作品

欧洲生产的中国风作品中有一类对中国传统图案的直接模仿。这类纹样的题材有云龙、花鸟、竹石等，表现手法也很相近，有时几可乱真。故宫博物院有一块"湖色罗纹地竹叶纹绸"，被认作中国产品而加以收藏。从织物的纹样（竹枝竹叶）、色彩（浅湖色）、组织（平纹地经浮花）和结构（密经疏纬，细经粗纬，粗、细纬为 1：3 排列）来看，都可视作晚清的东西。但是，细加观察之后，发现布头背面打有一淡紫色印记（用的是 Stamp Pad 而不是中国印泥），在一鸭子商标四周有"Registered Trade Mark, L Permezel & Cie, Lyon, Yards86"的记载。这说明上述织物是法国里昂的产品，不知如何进入宫廷以代"御用"了。第一类中国风纹样与中国纹样之间的差异在于前者相对而言粗糙草率一些。工笔花鸟图案有时也会被表现为带有速写风格的单线平涂。[2]

### ●外销产品

除欧洲本地外，17～18 世纪欧洲各国还以来样加工的方式，向中国定制了大量"中国风"的丝绸织物，有提花、印花、手绘等，根据欧洲的流行时尚，由欧洲设计师设计好纹样，中国工匠加工生产。

在故宫博物院中保存着一种大花卉的彩织缎，这类花纹在英国 18 世纪的戏装上可以看到，其色彩也与英国的原物非常接近。同类织物在瑞士、美国等地也有保存，但被认为是中国的产品，主要是织造的技法及织物的幅宽与欧洲的产品仍有很大的不同，因此被认为是中国织工生产的向欧洲输出的织物（图 9-38、彩版二四：c）。[3]此外，欧洲所保存的暗花缎中也有一类大洋花作品带有中国文字记号及中国商行的印章，也被确认为欧洲商人在中国订制的外销产品（彩版二四：d）。[4]

外销丝绸中还有一类是手绘作品。这些织物大多是来自苏杭等地，运到广州后，在广州的作坊里进行手绘加工，绘上欧洲流行花样后出口。大部分丝绸的地色以浅色或本色为主，面料大多为薄纱和缎纹、平纹

[1] 袁宣萍：《17-18 世纪欧洲丝绸中的"中国风"》，《丝绸》2004 年第 8 期。
[2] 包铭新：《欧洲纺织品和服装的中国风》，《中国纺织大学学报》1987 年第 1 期。
[3] Dilys E.Blum,*The Art of Textiles*,Philadephia Museum of Art.1997.
[4] Crossman,Carl L., *The Decorative Arts of the China Trade*, Antique Collectors'club, 1997.

织物。纹样大多是花卉植物，有的以柔软的花卉枝条为骨架，填上一束束花朵或西方的仕女人物，或以卷曲的绸带作骨架，以西方人热衷的各种中国物品点缀其中（图9-39、彩版二四：b）。还有一部分是整体独花纹样，中国风格的主题有假山、花坛和花卉植物等。[1]



图9-41 故宫藏法国风格玫瑰花织金锦

## ●无从查考的澳门产品

在西方的丝织品收藏中，经常有一类西方人不认为是西方的产品、东方人不认为是东方的产品被归入澳门的产品中。这些产品中有部分均作双头鹰状，或是细密花状，色彩浓重，设计华丽，但其织造技术极为复杂（图9-40）。

澳门的丝绸生产一直无从查考，有不少国外学者为此事前来国内及澳门等地查访，终无所获。因此，这类产品依然值得我们研究。



图9-42 故宫藏欧洲风格织锦

## ●进口的欧洲丝绸

无疑地，欧洲的丝绸特别是法国和意大利的丝绸在康乾时期也有不少的进口。

欧洲丝绸或许是由传教士们带进来的。在目前故宫博物院的收藏中，有不少乾隆时期的织物带有极为强烈的西方色彩。如有一部分是玫瑰花的产品，比较法国生产的同类设计可知，这类玫瑰是极为典型的西方设计，而且其所用金、银线的材料、其所用组织结构、其设计中的明暗效果等都是中国丝织所不具备的，因此，这些织物无疑是西方的进口产品（图9-41、彩版二五：b）。特别要指出的是，这其中有不少被认为是金宝地的产品，被人们看作是南京云锦产品，这显然有误。事实可能恰恰相反，正是欧洲输入的大量用金产品激发了中国织工的灵感，才使后来的云锦产生了金宝地，正是欧洲现代美术的影响，才使得中国的丝绸图案设计中慢慢引进了立体的效果。有意思的是，故宫所藏的一件欧洲风格的花卉蕾丝纹织物（彩版二五：b），正与郎世宁所绘《哨鹿图》中乾隆马鞍上的坐垫完全一样（图9-42）。

[1] 袁宣萍：《东方贸易与中国丝绸外销》，《丝绸》2002年第6期。

# 第十章 昭名辨等

## 1 十二章

### ●十二章的起源

《尚书·皋陶谟》载："帝曰：予欲观古人之象，日、月、星辰、山、龙、华虫作绘，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻絺绣，以五彩彰施于五色作服，汝明。"从这里看，我国的十二章图案出现很早，而且以绘和绣的形式出现。但是，十二章的说法迄今并未得到考古实物的证实。出土众多汉画像石中的帝王像均未见有十二章图形，而最早的与十二章相关的图象资料要到北魏司马金龙墓漆画屏风楚王像上才可以看到。据说，画中的楚王服上衣下裳，佩绶，但十二章花纹甚不完备，仅具龙纹（作辟邪状）、藻纹（作条状植物叶形）、日或月纹，其余山、火、黻（两己相背）等皆同楷书文字。而且十二章的排列无序，可能是后世所附会的十二章纹样。唐代阎立本帝王图和敦煌初唐冕服像中也可以看到日、月、星、山、龙、华虫、火、粉米、黼、黻等章，但尚不见宗彝、藻，而且能见的十章与后世各章亦有时代的区别。

早期的十二章纹样虽然无法在丝绸上找到明确的根据，但从新石器时期一些刻划符号来看，将日、月、星辰等自然界形象用作早期重要的祭祀服饰纹样还是极有可能的。如山东大汶口文化陶器中，有刻划符日月山（或火）的纹样，也有不少植物纹[1]（图 10-1），很有可能就是早期日、月、星辰、山、藻、火等纹样的原型。而黼黻文章则有可能"说的都是图案纹样中对称异色的规矩"，"所谓十二章中的黼黻文章，不论往古学者据书证定为两己相背，还是两弓相背，……都是先秦对龙形花纹的处理格架，并非是两个文字的组合。而且在对称图形中，图案的铺展规律，上

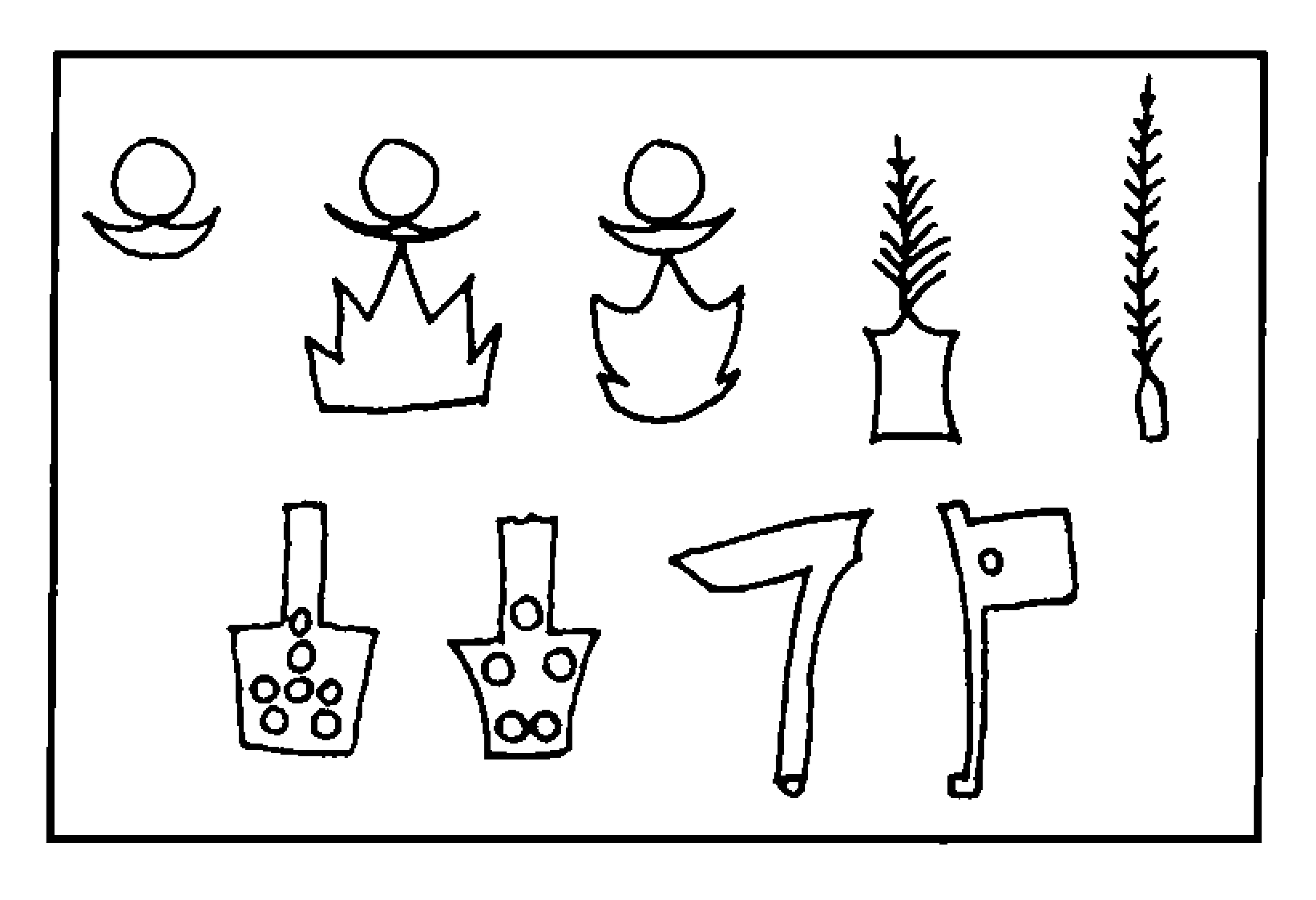


图 10-1 山东大汶口文化陶器刻划纹样

[1] 李学勤：《论新出大汶口文化陶器符号》，《文物》1987 年第 12 期。

下巅倒，左右对称，色彩互换是它组织图案的基本法则，因而无论绘、绣都能于简单扼要中产生青黄杂错，变化纷繁，韵致高雅的艺术表现”。[1]

### ●十二章的意义

对于十二章的解释迟至汉代才出现，至于各章所含的意义则在更迟才成熟。宋代夏撰《尚书详解》说：“日、月、星辰，称为三辰，取其照临也；山，能行云雨，人所仰望，取其镇也；龙，变化无方，取其神也；华虫为雉，文采昭著，取其文也；宗彝，绘以龙、蜼，宗彝取其祀享之意；藻，水草之有文者，取其有文，取其洁；火，取其明，取其炎上；粉米，白米，取其洁白能养人；黼，黑白各半，斧形，取金斧断割之义；黻，青与白，两弓相背，取卧民从善背恶及君臣离合之意”（图 10-2）。

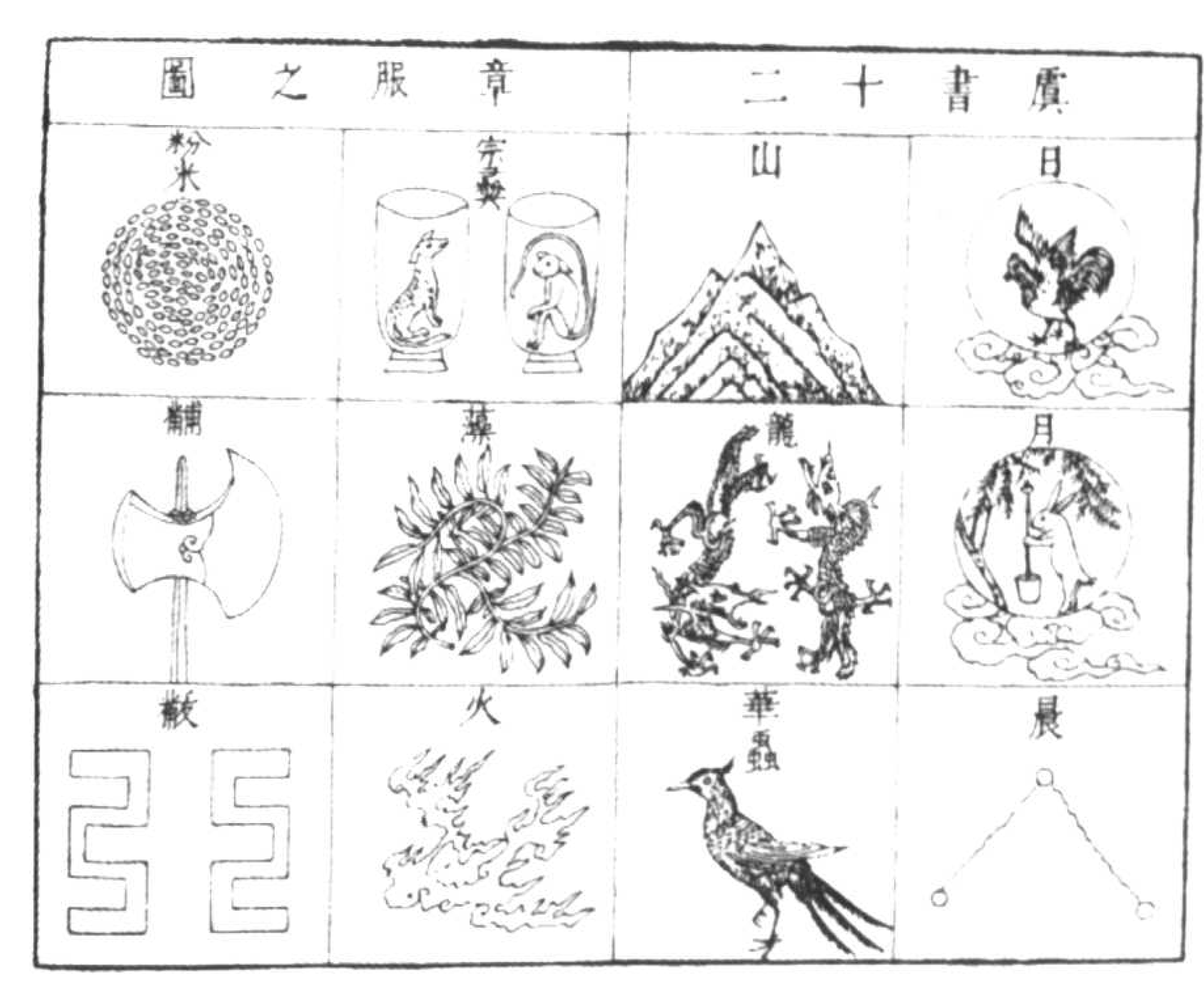


图 10-2　明《三才图会》中的十二章纹样

### ●肩挑日月

《元典章》称，至元七年（1270 年）十一月戊辰，禁民间织造“日、月、龙、凤段匹”，另《黑鞑事略》载：“其服右衽而方领，旧以毡毳，新以纻丝金线，色以红紫绀绿，纹以日月龙凤，无贵贱等差。”

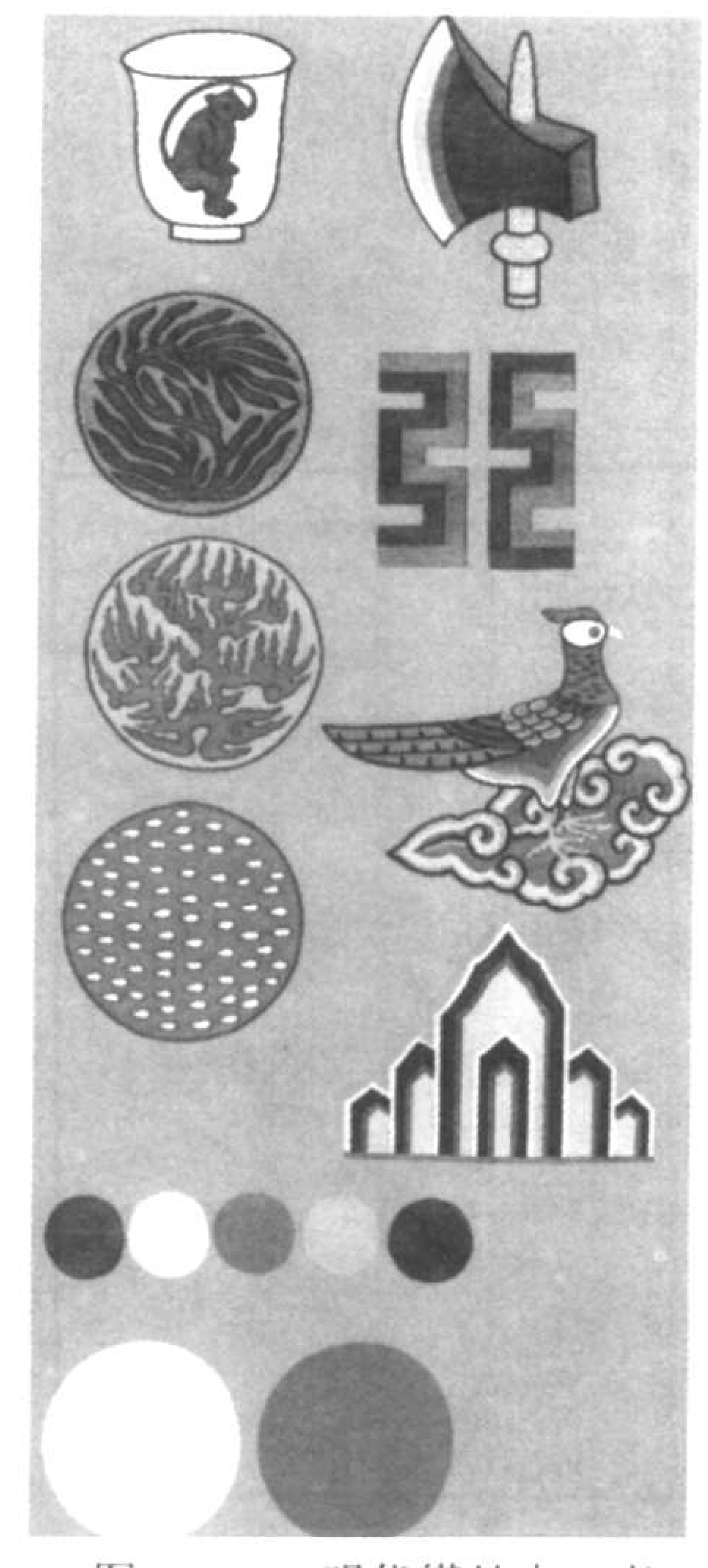
所谓的日、月、龙、凤可能指的正是织金袍料上的图案。元代袍服常见双肩和胸背饰有织金的纹样，现藏美国旧金山的一件蒙元时期大袖袍的前后上有方形的龙纹胸背图案，但在两肩则出现了以龙托起日、月的纹样。而中国丝绸博物馆藏的绫地盘金绣辫线袍上左右肩上也绣有圆盘纹样，但右肩的圆盘上有一兔，显然在象征月亮（图 10-3）。左肩上也应有一圆盘为太阳和三足鸟纹样。这是我们所知最早的日、月与龙袍结合的实例。后世龙袍十二章中日、月纹位于双肩位置当与此相合。

### ●明代十二章


图 10-3　盘金绣辫线袍肩上月纹

据《明史·舆服志》载，洪武十六年，定衮服之制：“玄衣黄裳，十二章，日、月、星辰、山、龙、华虫六章织于衣，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻六章绣于裳。白罗大带，红里。蔽膝随裳色，绣龙、火、山文。”永乐三年又定衮服十二章为：玄衣八章，日、月、龙在肩，星辰、山在背，火、华虫、宗彝在袖，每袖各三。纁裳四章，织藻、粉米、黼、黻各二。蔽膝随裳色，四章，织藻、粉米、黼、黻各二。到嘉靖八年，又觉得永乐帝的改革不合古意，重新恢复为玄衣黄裳，日、月、星辰、山、龙、华

[1]　王亚蓉：《古代服装之刺绣应用》，《锦绣罗衣巧天工》，香港艺术馆 1995 年。


图10-4 明代缂丝十二章

虫，其序自上而下，为衣之六章；宗彝、藻、火、粉米、黼、黻,其序自下而上，为裳之六章。

定陵出土的明万历皇帝缂丝十二章衮服是国内最早的十二章齐备的实例（图10-4）。其中团龙十二，用孔雀羽线缂成，具体为身前身后各三，两肩各一，下摆两侧各二。日、月、星辰、山分布在两肩、圆领背部和下方及肩部。四只华虫在肩部下侧。宗彝、藻、火、粉米、黼、黻六章则织成四行，相对排列。此外，同墓出土的黄素罗绣六章裳上的纹饰有火、宗彝、藻、粉米、黼、黻各二，均绣于下摆附近。这与嘉靖时的记载相吻合。

在伦敦的V&A博物馆中还保存着另一类型的带有十二章纹样的明代风格的服装，据研究有可能是仅用于祭祀。在陈列出来的两件分别为绿色和红色的服装来看，其日、月位于两肩，龙为两条过肩龙和下摆的四条正面坐龙，衣服中间共有三行十二章纹样，第一行为华虫（凤鸟）和火，第二行为黼、藻、黻，第三行为宗彝、粉米、山。唯独不见星辰，可能位于背面（图10-5）。

## ●清代十二章

清代开国之初，皇帝服饰上不用十二章。可能要到雍正之时，皇帝服装上才不固定地采用了部分十二章作装饰，但没有明确的定论。不过，至迟在乾隆时，衮服、朝服和吉服袍上都已正式采用十二章，以表示和其他人的区别。但这十二章在排列上却与前代有较大的区别。

在皇帝衮服上，《皇朝礼器图式》说只是在左右肩上的两团龙上左日右月，以表示十二章中的肩挑日月，但传世实物中也曾见有十二章全绣在团龙补中的情况。

在皇帝朝服上十二章的排列为：上衣领前列三星，呈正三角状排列；领后为山纹；右肩有兔，代表月；左肩有鸟，代表日；胸前正龙，右下方为黼，左下方为黻；后背正龙、右下方为双龙纹，左下方为华虫纹。上衣合起来共八


图10-5 明式祭服上的十二章纹样


图10-6 《皇朝礼器图式》中的清朝服十二章

章。下幅前右火左粉米，后身右藻左宗彝，合为四章（图 10-6）。

在皇帝吉服袍上的十二章位置为：上衣领前列三星，领后为山纹，右肩为月，左肩为日，胸前正龙左侧为黻，右侧为黼，后背正龙的左侧为华虫，右侧为双龙，前摆立水之上左宗彝，右藻，后摆立水之上左粉米，右火（图 10-7、彩版二九：a）。

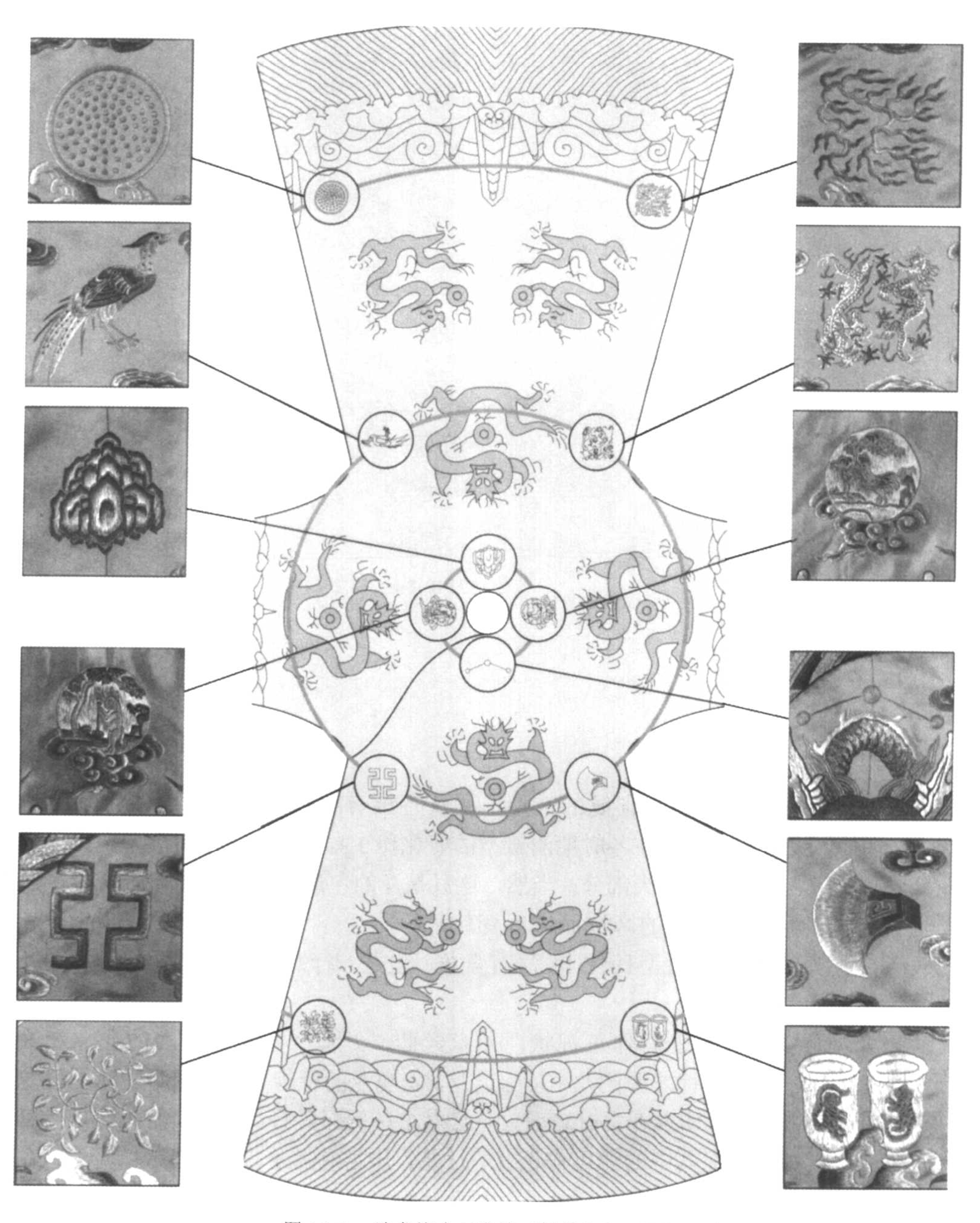


图 10-7　清龙袍十二章纹（根据 John Vollmer）



图 10-8a　坐龙

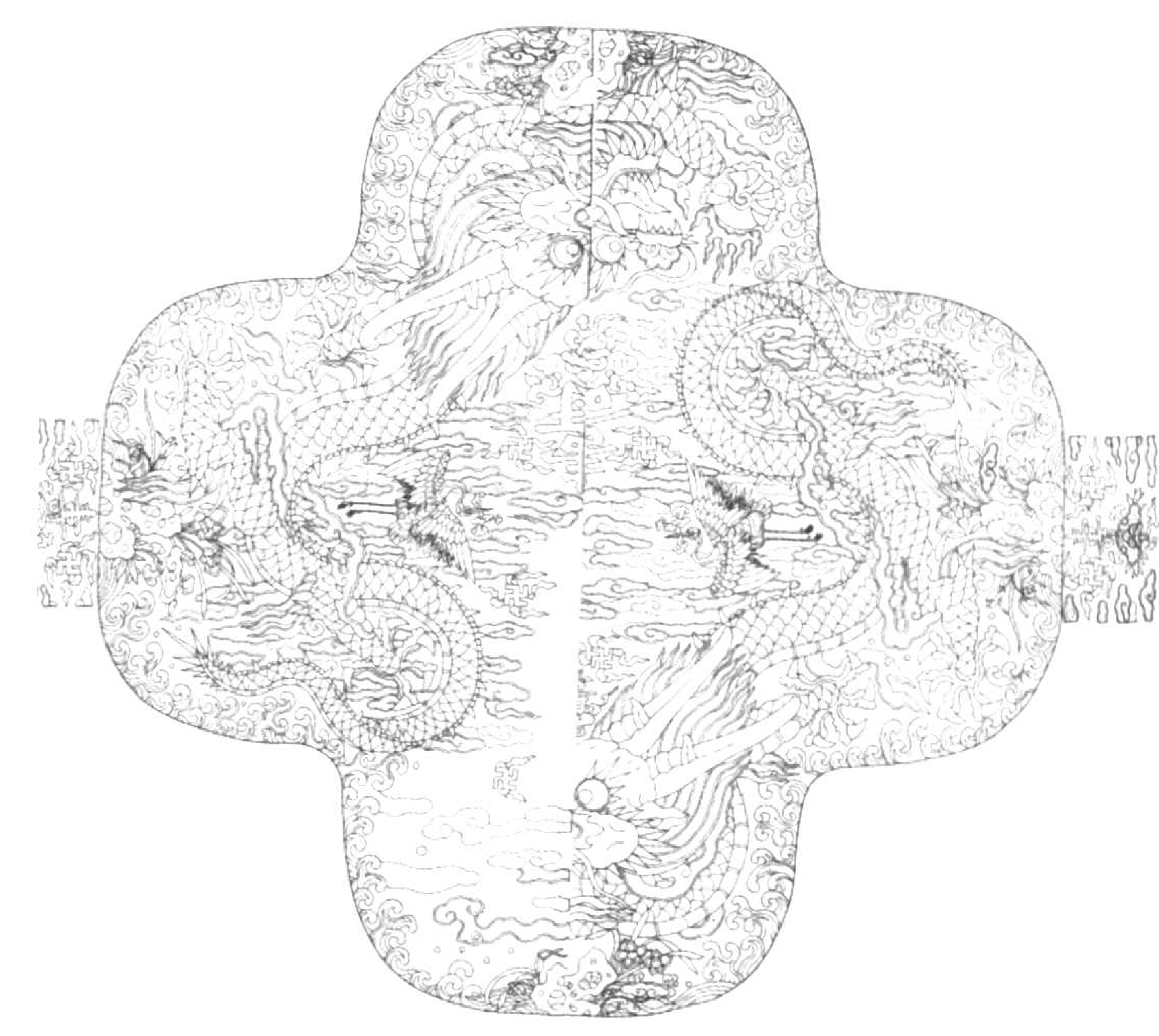


图 10-8b　过肩龙

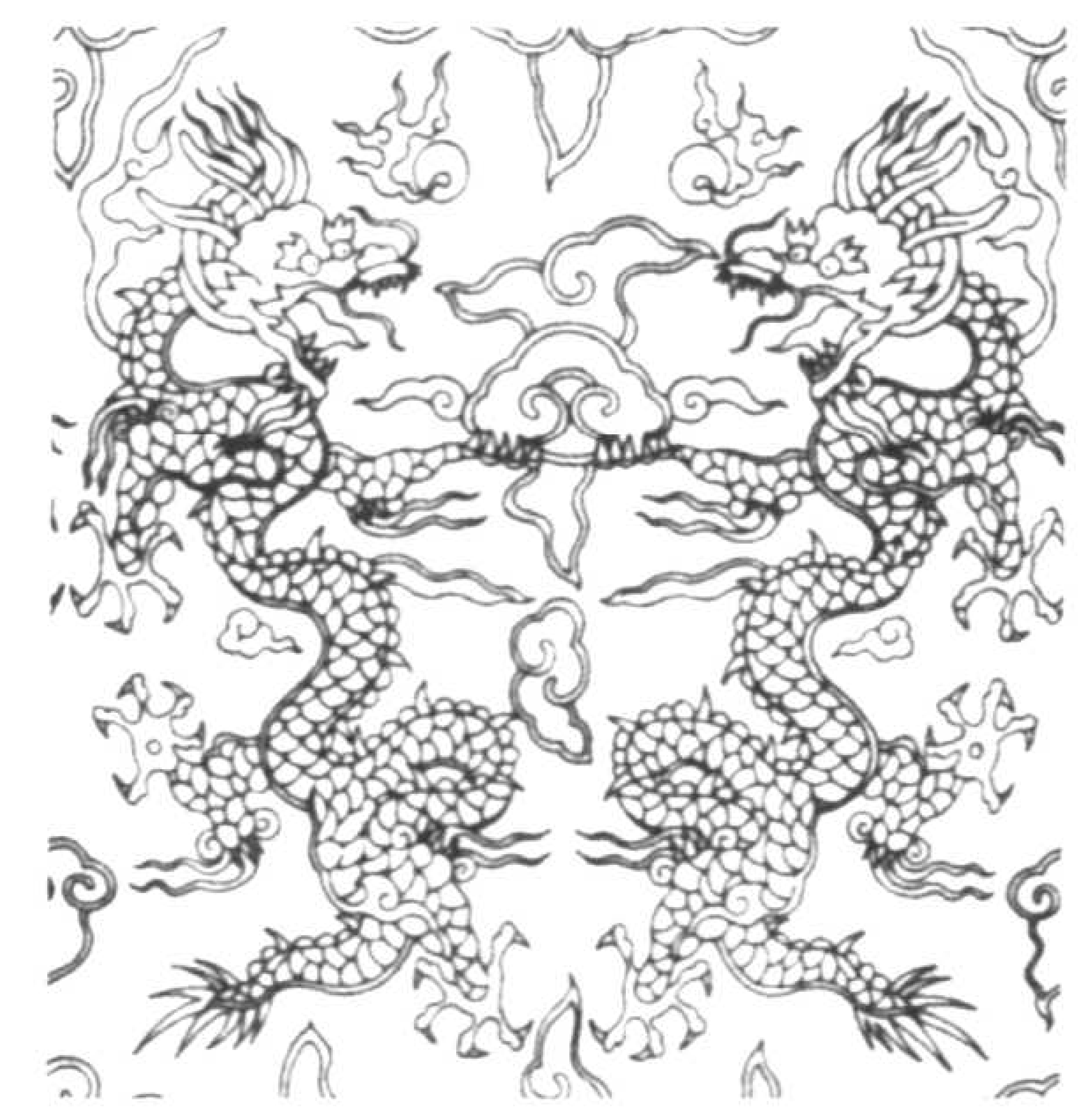


图 10-8c　升龙

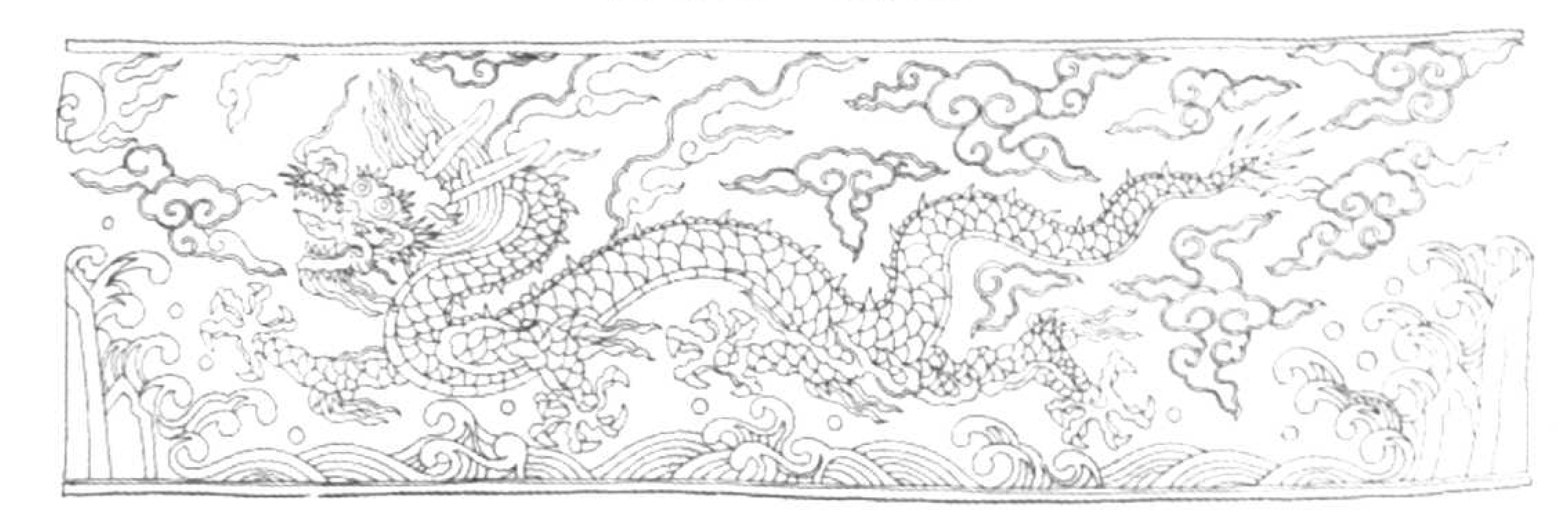


图 10-8d　行龙

## 2　帝王之龙

### ●龙的演变

龙是中国古老的题材，但龙的造型，历代逐渐有变化，甚至可以作为断代的标志。邢捷、张秉午对于龙在各时期的造型的变化作了描述，可以作为参考。其中将龙分成头、腹、四肢、尾四大部分。当然，这只是龙的主流的演变，实际情况中它则会根据不同的场合、不同的区域而进行变化。[1]

各时期龙袍上龙的造型变化丰富，有盘龙、坐龙、行龙、升龙、降龙、过肩龙、界龙等不同的名称。

坐龙又称正龙，是龙首作正视状，龙身弯曲，好似一条正面坐着的龙，一般用于帝王服饰的正中。行龙即侧龙，又称走龙，表现龙的行走之状，元明之际的行龙往往作回望之状。升龙即龙在上升之时，降龙为龙身下探之势。团龙和盘龙均是指以圆形作为龙的外形，但其中的龙可作正龙、行龙、升龙或降龙，均可形成圆形。但在

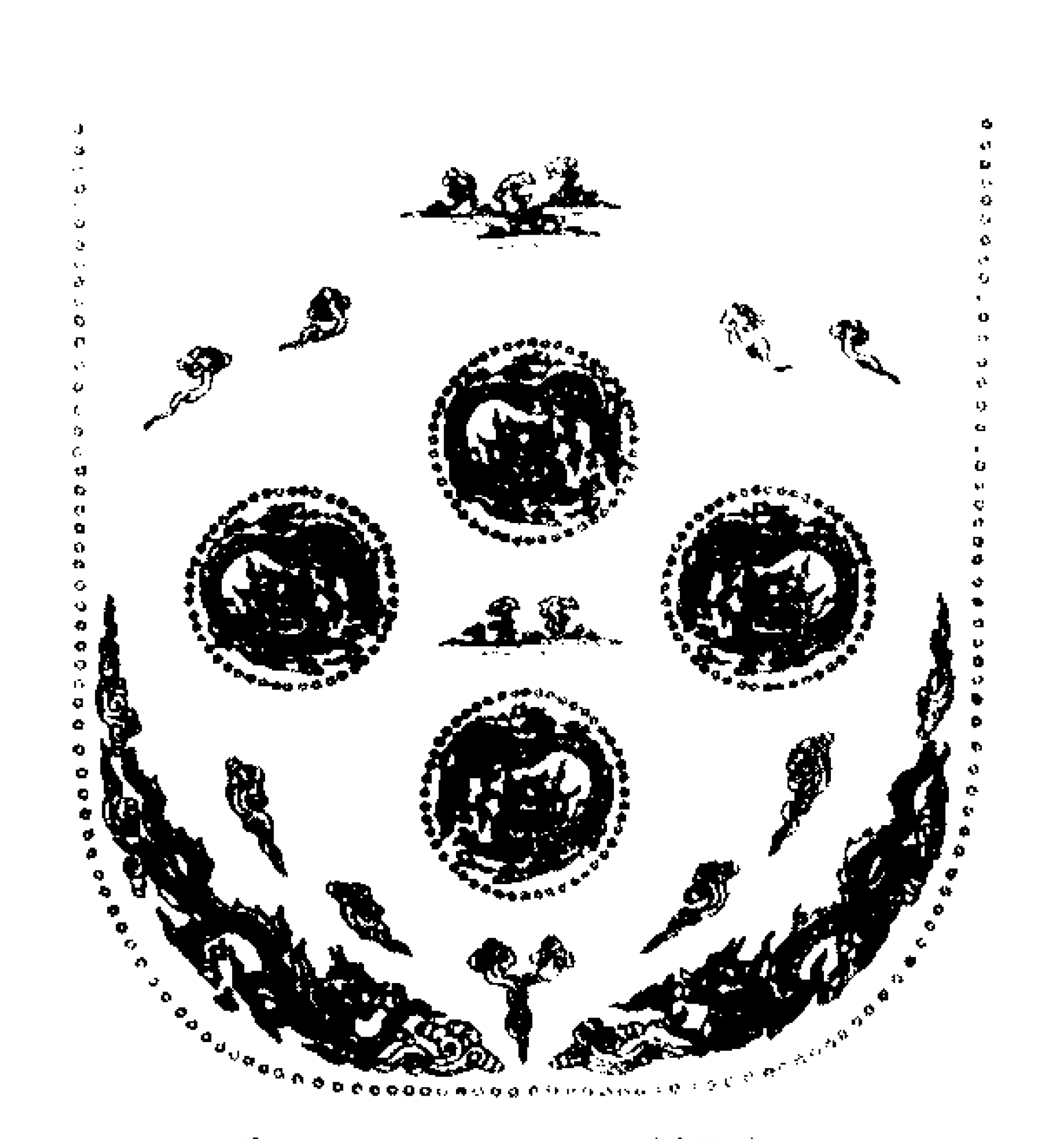
[1]　邢捷等：《古文物纹饰中龙的演变与断代初探》，《文物》1984 年第 1 期。

| 时代 | 头部 | 角 | 发 | 腹 | 背鳍 | 翼 | 腹甲 | 鳞 | 爪 | 肘毛 | 尾 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 商 | 方 | 柱 | | | 有 | 无 | | 有 | 三 | 无 | 收缩 |
| 周 | 方 | 长 | | | 有 | 无 | | 密 | 三 | 无 | 收缩 |
| 汉 | 扁 | 长 | | 凸 | 松 | 有 | 有 | 似鱼 | 三 | 有 | 细 |
| 唐 | 扁 | 叉 | 披散 | 凸 | 密 | 有 | 密 | 密 | 三 | 有 | 细 |
| 宋 | 扁 | 叉 | 上卷 | | 密 | 无 | 密 | 密 | 四 | 有 | 尾鳍 |
| 元 | 扁 | 叉 | 前弯 | | 密 | 无 | 密 | 密 | 四 | 有 | 尾鳍 |
| 明 | 扁 | 叉 | 向上 | | 密 | 无 | 密 | 密 | 五 | 有 | 尾鳍 |
| 宋 | 扁 | 叉 | 向后 | | 密 | 无 | 密 | 密 | 五 | 有 | 尾鳍 |


图 10-9　辽蹙金刺绣团龙纹

团龙之中，也经常出现双龙的情况，此时有两升龙相对、两降龙相对、或一升一降相对的升降龙。

龙又可在龙袍中所处的位置称为过肩龙、界龙等。过肩龙是指肩上之龙，一半在前，一半在后。界龙，普通作为界之用。子孙龙，大龙与小龙杂处一起。这些龙，大多离不开火珠和云纹（图 10-8）。


图 10-10　辽刺绣团龙纹

## ●最早的团龙袍

团龙袍作为皇帝或皇家专用服饰可能早自唐代，但目前所知最早的团龙袍实物见于辽代。现藏伦敦的一件黄罗地团窠龙袍，上用蹙金绣绣出 11 团对龙。[1]龙窠有两种规格，前襟、里襟和后身的七个团窠均显较大，窠径在 36cm～40cm 之间，内有上行和下行两条龙，上行龙身如弓形，下行龙身接近盘龙形状（图 10-9）。龙头形扁，上唇极大，咧嘴露齿，两龙角相距甚近，足为三爪，是典型的晚唐到宋龙的造型。两龙之间为火珠，龙身边为朵云纹。

宋代天子所服的绛纱袍，采用的是织成云龙红金条纱。宋灭金后缴获了完颜阿骨打的销金盘龙红纻丝袍，这件龙袍虽然是用销金（即贴金或印金）的方法做在红色的纻丝织物上，但其图案的形式为盘龙，应与当时流行的两窠服式是一致的。从图象来看，敦煌 K409 壁画中有西夏国王（一说回鹘国王）的形象，身上穿的也是团窠的龙袍，只是团窠中为一条龙。一般来说，当时的团龙袍应属皇帝所用。此外，《宋史・舆服志》载宋代的天子册匣也以云龙纹装饰，涂以朱漆，金镂百花凸起行龙，同时还覆以红罗绣盘龙蹙金帕。这种红罗绣盘龙蹙金帕与辽庆州白塔出土的重熙年间由辽圣宗皇帝供奉的红罗地刺绣联珠团龙巾应该十分相似（图 10-10）。

元代的团龙袍仅见元末农民起义领袖明玉珍墓出土者，据报道均为前后两团龙的式样。一件为“青缎衮龙袍”，圆领右衽，胸背上绣有龙纹；二件为“丹黄素缎衮龙袍”，也是圆领右衽和胸背绣有龙纹；还有一件为“赤黄缎衮龙袍”，款式图案相似[2]（图 10-11）。

[1]　Zhao Feng, *Style from the Steppes*, Rossi&Rossi, London, 2004.

[2]　重庆市博物馆编：《明玉珍及其墓葬研究》，重庆地方史资料组 1982 年。

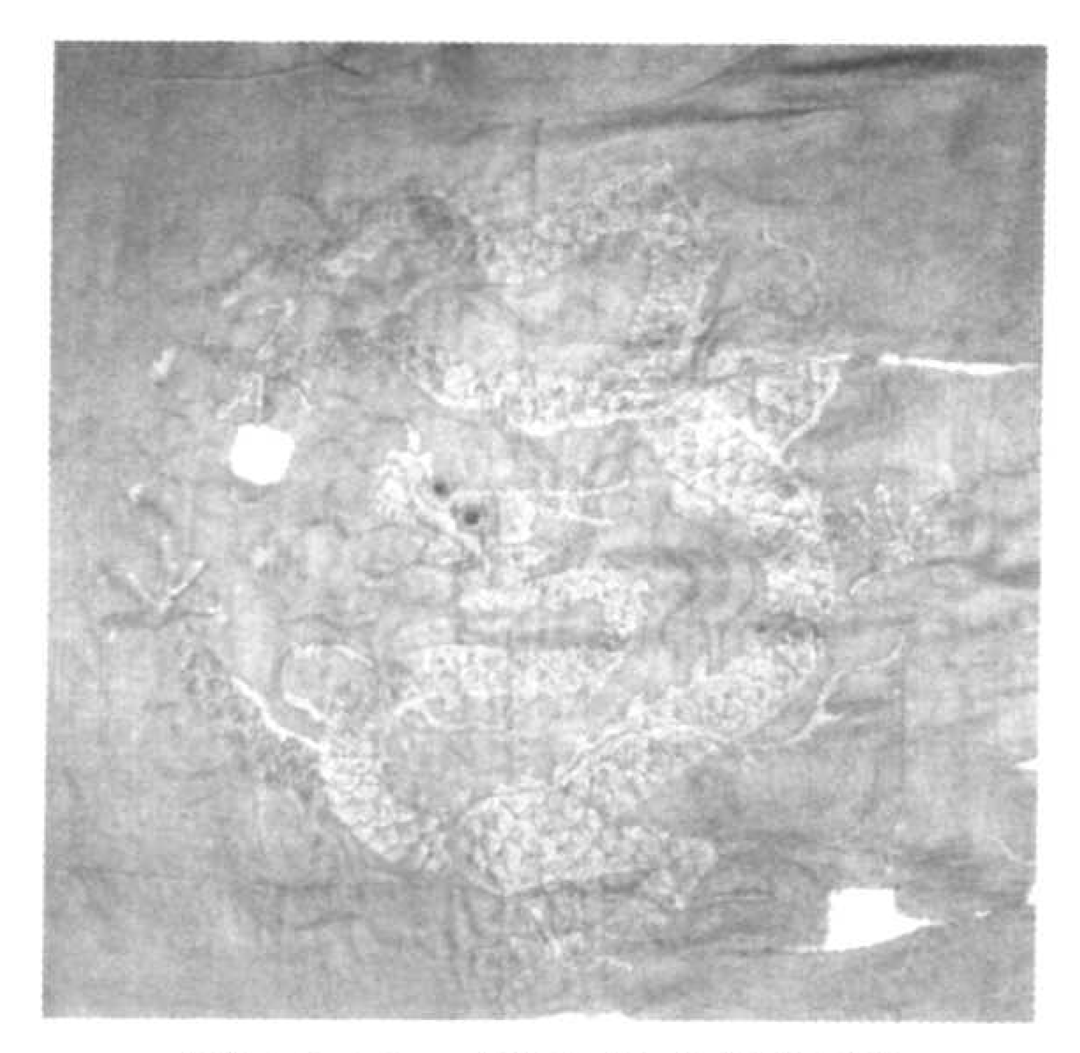


图 10-11　明玉珍龙袍局部



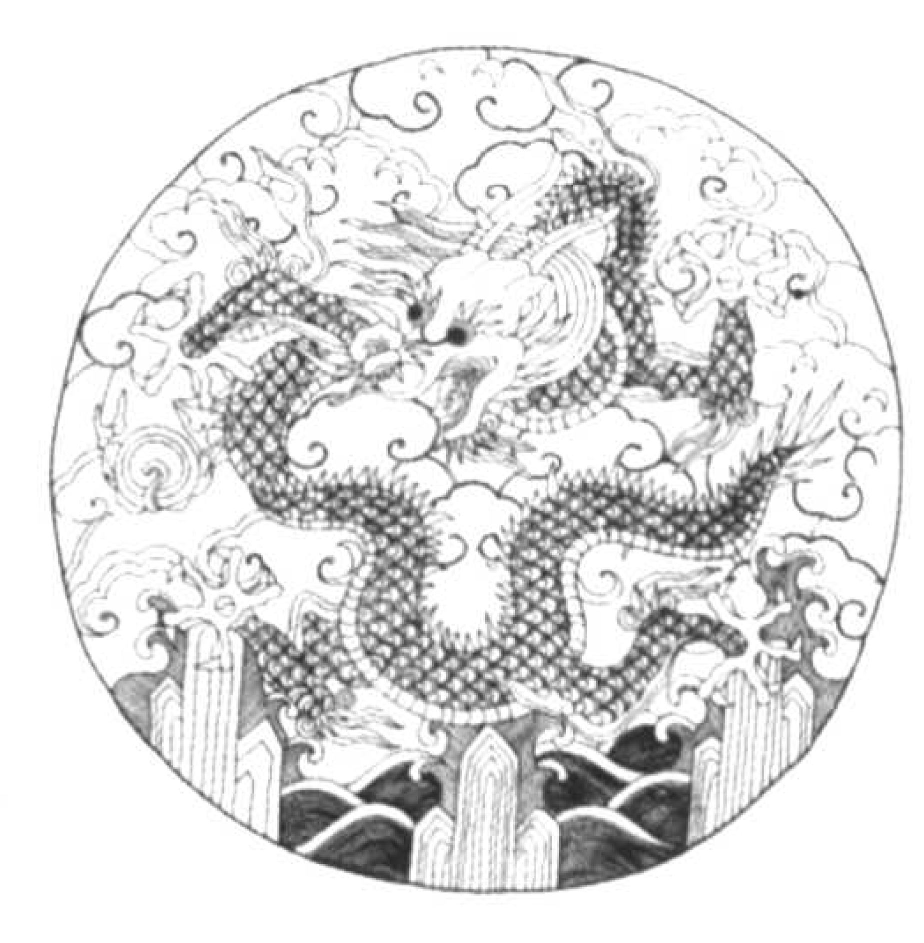




图 10-12　台湾藏团龙纹妆金缎





图 10-13　定陵出土团龙纹样

### ●明代之团龙

目前所知明代最早的龙袍出自山东邹城的鲁荒王朱檀墓，墓中出土四件龙袍，其中三件为四团龙常服袍，一件为云肩襕袖袍。

四团龙常服袍中两件为织金，一件属绣金，其上的团龙造型均非常相似。龙头较偏，嘴紧闭，鬃发上卷，两角平直向延伸。龙身较长，并粗壮，龙鳍自由无明显规则。龙为五爪，显得较大。龙在团窠之中的造型有两种，一是升龙，一是降龙。四团龙的胸前背后均为升龙，龙头均为左向，后两肢右向行走，上肢转身向左。穿在身上时就成为胸前龙头向右，而背后龙头向左。两肩上的团龙均为降龙，后两肢和龙尾在上，前肢在下，龙头昂起。两肩团龙的龙头均向胸前。但是，这些四团龙还是有细微的差别，特别表现在云气纹上。有的云气呈横向波状，分布甚密；有的云气较散，时而带着元代典型的如意头云；也有的云气纹较为先进，已经出现了四合云的雏型。这些团龙的形象在传世的明代团龙补上也有发现。台湾一私人曾藏有一件妆金缎云龙团窠，从风格来看，应是当时某一皇帝或亲王四团龙袍左肩上的团龙（图 10-12、彩版二六：b）。

无论是织还是绣，这种四团龙袍在明代应该属于常服袍的范围。明代龙袍服制在朱元璋时已得到极为重视，洪武初已开始制定规则，传世的朱元璋画像中所服正是四团龙袍。到永乐三年（1405 年）则定得更为具体："袍黄，盘领，窄袖，前后及两肩各织金盘龙一。"同时提及的皇太子的常服，"亲王、郡王及世子俱同。袍赤，

盘领窄袖，前后及两肩各金织盘龙一。"[1]，也是织金四盘龙的窄袖袍，不过袍色为赤。从永乐帝到明宣宗的画像来看，所服均为四团龙常服袍。

从明英宗起，各皇帝画像则穿着团龙与十二章的衮服，万历定陵中还有四团龙大袍的实物出土（图10-13），但此时的四团龙均是正龙。[2]直到清代的衮服也是四团龙为主的形式。就图案而言，这是对明代四团龙袍的继承。

## ●元代的缠身大龙

第二种龙袍的式样或可以称为云肩襕袖袍，其基本要素是围绕于领周的云肩、由肩而下的袖襕以及绕膝而行的膝襕。襕指膝襕，袖指袖襕。《元典章》中有多处可以看到当时明令禁止"民间段子织缠身大龙"及"五爪双角缠身龙"等，这里的缠身大龙无疑就是指将龙纹缠绕过肩的云肩。云肩原是指一种披于领口的装饰，"制如四垂云"。但元明起将其织入织物袍料，因此也可以将这种具有云肩外形的织物称为云肩。这种云肩一般都与行龙组成的袖襕和膝襕配合。美国大都会博物馆藏缂丝曼荼罗上的元明宗和文宗的夫妇像，穿的都是同类的织物[3]（图10-14）。现藏台北故宫博物院的《元世祖狩猎图》上忽必烈穿的也是同类服装。





图10-14　元缂丝元文宗夫妇像

云肩襕袖的名称首见于《元典章》至元十年（1273年）条。当时袁州路申奉到江西行省收有有关织机的一些材料，其中提到一种云肩襕袖机中的用料："云肩襕袖机：一张用熟线七斤三两二钱。"《元史·舆服志》载元代质孙服中有一类称为宝里，天子质孙冬服中有"大红、桃红、紫蓝、绿宝里"，夏服中有"大红珠宝里"和"白毛子金丝宝里"等，百官质孙中夏之服凡十有四等，其中也有"聚线宝里"、"大红官素带宝里一"和"鸦青官素带宝里"等名。其自注："宝里，服之有襕者也。"就是带有襕的袍服。由于这些宝里服均有明确的色地，如大红宝里服、桃红宝里服等，很有可能这种宝里就是指一种单色织金的云肩襕袖袍。

## ●朱檀的云肩襕袖龙袍

山东邹城明初朱檀墓中出土的云肩襕袖龙袍也是同样的款式，可看作是元代缠身大龙的云肩襕袖袍的继承。此袍的图案可分为两个区域：云肩部分和通襕部分。云肩的外形极为华丽，四朵云头处各有四条升龙，其造型非常接近，龙的朝向有所不同，但均与四团龙的方向

[1]　《大明会典》卷六〇《冠服一》"皇帝冠服常服"条。

[2]　中国社科院考古研究所等：《定陵》，文物出版社1990年。

[3]　James Watt and Anne Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art, 1997.



图 10-15　朱檀墓出土龙纹云肩袍



图 10-16　定陵出土通体云龙袍纹样

一致，即胸前龙向右手，背后龙向左手，两肩龙均向前。龙身边分布带有如意头状的云纹。胸前里襟处只织云纹不织龙。位于左右肩上的云肩紧连着袖襕，下摆近膝处还有一条膝襕。袖襕和膝襕上的纹样基本一致，有两条行龙奔走，除右袖上的龙为右行外，其余均为左行。云龙之外，还有八宝纹样分布，一种为法轮、伞和荷花，另一种为柿蒂花、双鱼和螺，宝瓶和盘长只出现在与云肩相连的左右肩上。

朱檀墓出土的云肩襕袖袍上的龙纹并不是缠身大龙，而是四条龙分别位于胸前背后（图 10-15），这或与四团龙常服袍有所呼应。但其他的明代出土文物中则有不少过肩龙的例子，如北京南郊苇子坑明墓中出土的四合云地柿蒂窠过肩蟒妆花缎袍和柿蒂窠过肩蟒妆花罗袍等。[1]到明万历时定陵出土的云肩襕袖袍及袍料更多，云肩中不仅有双龙过肩者，还有子孙龙等。[2]

## ●定陵出土的织成龙袍料

明定陵中出土的十多件龙袍和完整的龙袍织成袍料使我们对明代龙袍袍料的型制、图案分布等有了一个直观的了解。当时的袍料图案结构一般有三种形式。一是云肩襕袖形式，即柿蒂窠（云肩）的龙纹为主、条状（膝襕和袖襕）的龙纹为辅所构成，柿蒂窠的四瓣刚巧就是两肩、前胸后背四块处的纹饰，条状龙纹则分布在下摆、袖口、领缘等处（彩版二七：a）。二是团龙式的袍料，根据衣服种类的不同，对龙团窠数及位置的要求也各有不同。明定陵有十二团织成袍料，十二团龙缂丝兖服、八团龙织成纱袍料等。三是通体作云龙海水纹者，这是从明代起开始出现的龙袍式样（图 10-16）。

## ●衮服、朝服和吉服中的龙

清代的龙袍在图案和款式上虽与明代有较大的区别，但基本上还是在汉制上改变而成的，没有逃出元明以来形成的基本形式。故而也有四团龙、云肩襕袖和遍体云龙等三种基本形式（图 10-17），在清代分别被称为衮服、朝服和吉服，其中的吉服便是人们常称的龙袍。据《皇朝礼器图式》卷四载：

皇帝衮服：色用石青，绣五爪正面金龙四围，两肩前后各一其章，左日右月，前后万寿篆文，间以五色云。

[1]　图见赵秀珍主编：《北京文物精粹大系织绣卷》，北京出版社 2001 年，图 35 和图 39。

[2]　中国社科院考古研究所等：《定陵》，文物出版社 1990 年。

皇帝御冬朝服：色用明黄，惟朝日用红，披领及袖俱石青，片金加海龙缘。绣文：两肩前后正龙各一，要帷行龙五，衽正龙一，襞积前后团龙各九，裳正龙二，行龙四，披领行龙二，袖端正龙各一，列十二章，日、月、星辰、山、龙、华虫、黼、黻在衣，宗彝、藻、火、粉米在裳，间以五色云，下幅八宝平水（具体地为：上衣领前列三星，呈正三角状排列；领后为山纹；右肩有兔，代表月；左肩有鸟，代表日；胸前正龙，右下方为黼，左下方为黻；后背正龙、右下方为双龙纹，左下方为华虫纹；上衣合起来共八章。下幅前右火左粉米，后身右藻左宗彝，合为四章）。

皇帝龙（吉服）袍：色用明黄，领袖俱石青，片金缘，绣文：金龙九，列十二章，间以五色云，领前后正龙各一，左右及交襟处行龙各一，袖端正龙各一，下幅八宝立水（具体地为：上衣领前列三星，领后为山纹，右肩为月、左肩为日，胸前正龙左侧为黻、右侧为黼，后背正龙的左侧为华虫、右侧为双龙，前摆立水之上左宗彝、右藻，后摆立水之上左粉米、右火）。

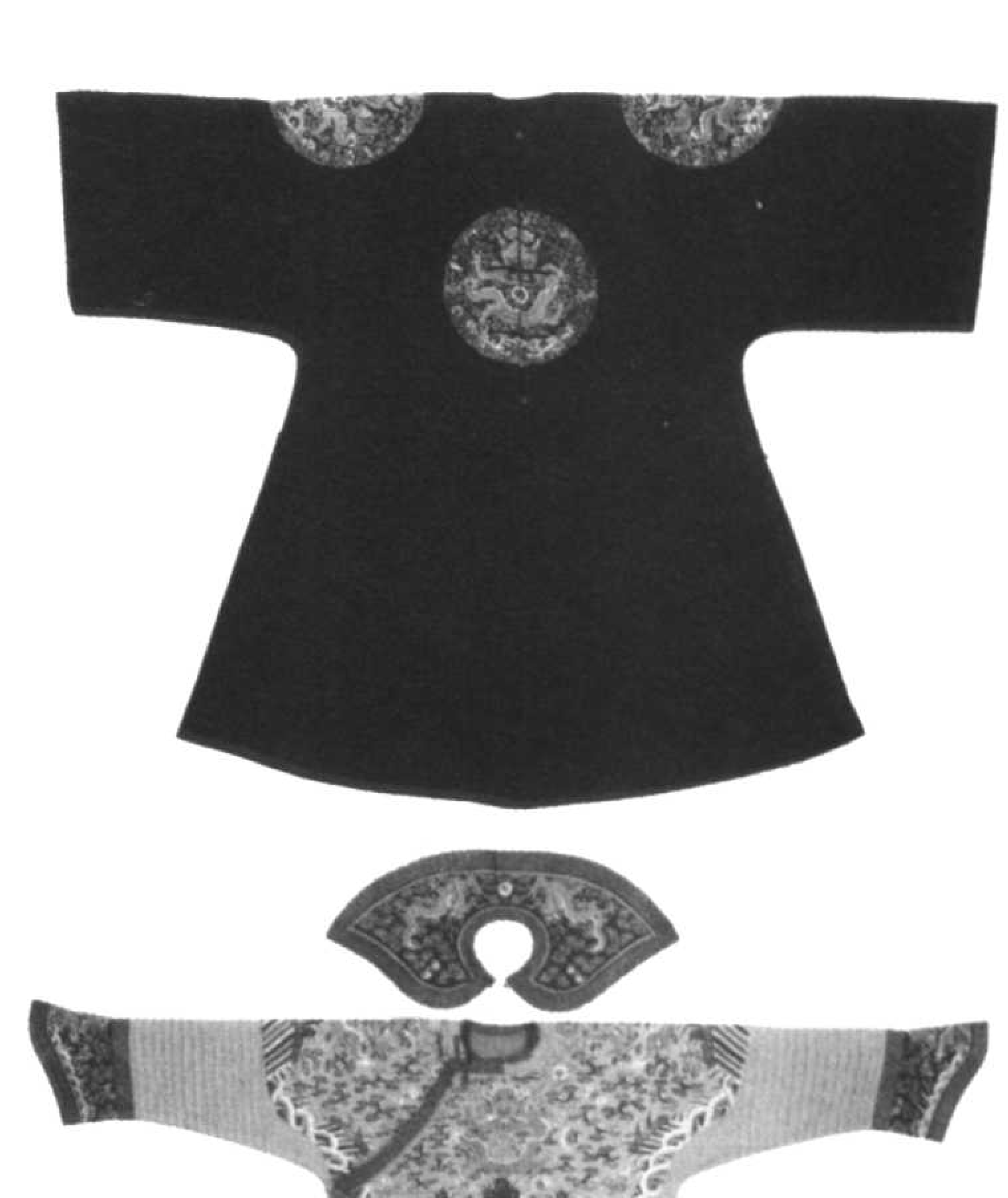






图 10-17　清代三种龙纹袍服形式

## ●清帝服饰中龙的造型

从故宫博物院保存的清帝服饰来看，当时龙的造型在早晚期也有细微的差别。初步总结下来的规律如下：[1]

顺治时期：龙纹仍有明代龙纹之遗风，龙眼溜圆有神，龙嘴张开较大，龙须较少，龙身粗壮有力（图 10-18a）。

康熙时期：正面龙，龙嘴似元宝形，龙脸较长；侧面龙，龙身细长，张口，龙发从龙颈绕一周而向后飘（图 10-18b）。

雍正时期：正面龙，脸为长方形，高鼻，额头肌肉隆突，眉须和上胡须浓密；侧面龙，龙发散落在头部，鼻梁较宽，大肿鼻，嘴似猪嘴（图 10-18c）。

乾隆时期：正面龙，龙脸较长，眼小，但很有神气。发须往左右两边撇，而不是像雍正龙的发须竖立于额头正中；侧面龙，鼻子较小，嘴张但不太大（图 10-18d）。

嘉庆时期的龙纹与乾隆时期基本相似，但龙眼下垂，眉须和上胡须疏淡，在工艺上也较为粗糙（图 10-18e）。

道光以后龙纹变化较大，龙脸较短，额头前扁

[1]　张凤荣：《从整理清宫旧藏帝后服饰看各时期帝后服饰的不同特点》，《丝绸史研究》1991 年第 1 期。

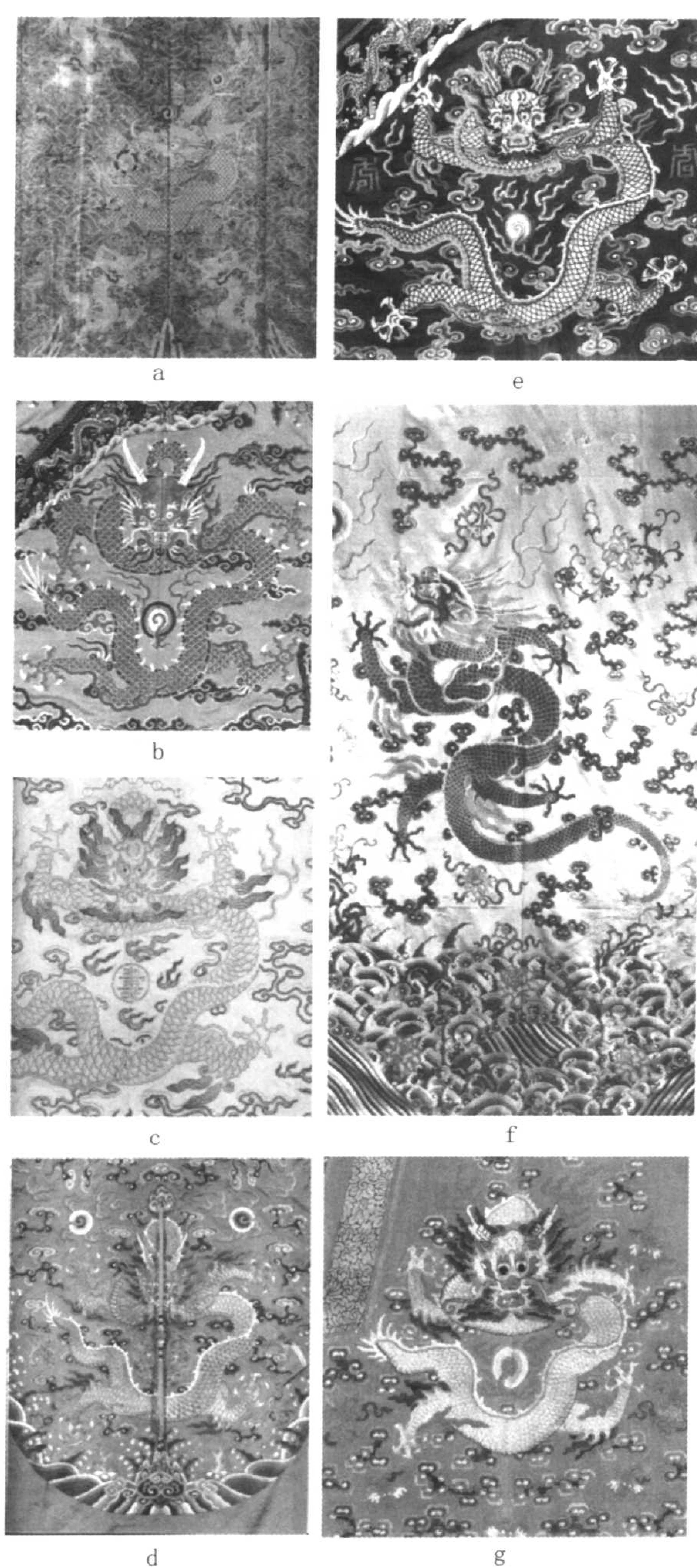


图 10-18　清帝服饰中龙的造型


图 10-19　清代织物中的蟒

平，眉毛竖立，舌尖上绕，龙眼较大（图 10-18f）。

光绪时期，眼较大，但无生气，鼻头朱红，耳由筒状变为卷云状，髯须较短（图 10-18g）。

### ●似龙非龙

明清时龙为五爪，而四爪者为蟒。蟒的形象总体与龙十分相似，但却是不同等级的象征。这类形象应该始于元代。《元典章》载：大德元年（1297 年），不花贴木儿奏："街市卖的缎子似皇上御穿御用的一般，用大龙只少一个爪子，四个爪子的卖着有。"当时虽然没有蟒的名称，但四爪的龙其实就是蟒。蟒龙之名或始于明，《明史·舆服志》："永乐以后，宦官在帝左右，必蟒服，制如曳撒。绣蟒于左右，系以鸾带，此燕闲之服也。"当时蟒的形状可能是无角、无足，后来被定为四爪龙的形象。沈德符《万历野获编》："蟒衣为象龙之服，与至尊所御袍相肖，但减一爪耳。"（图 10-19）

明代还有两种与龙纹相似的形象，即"飞鱼斗牛等服，亚于蟒衣"。飞鱼服是明代仅次于蟒服的一种赐服，飞鱼形象头如龙，身有翅，但无四肢（图 10-20、彩版二七：c）；斗牛又次于飞鱼，斗牛形如蟒，四爪如蹄，但两角为牛角（图 10-21）。

## 3　与龙共舞

### ●凤凰造型的变化

凤凰是历代帝后的象征，其形象经历过一个变化。早期的凤凰形象简单而质朴，细节描绘极少。战国秦汉时期的凤鸟作多朱雀状，雄健而高大，造型极美，戴冠，展翅，通常作直立或和行走状。魏唐凤凰头部吸收了西方鸟喙的外形，圆眼，翅膀上羽毛上翘。足如鸡，尾部变化最大，通常作卷草花

卉状，大而美，嘴中常衔绶带或花枝。宋元凤凰已与目前所见凤凰相去不远，基本定型，头较扁、嘴尖、标准凤眼、颈部较短，羽毛如鸳鸯状，翅膀整齐细密，腹部如梭形，有鱼鳞状羽毛，尾部通常作飘带状，特别是锯齿形的飘带状。凤凰的形象一般均为飞舞，故而常常将其足省略。

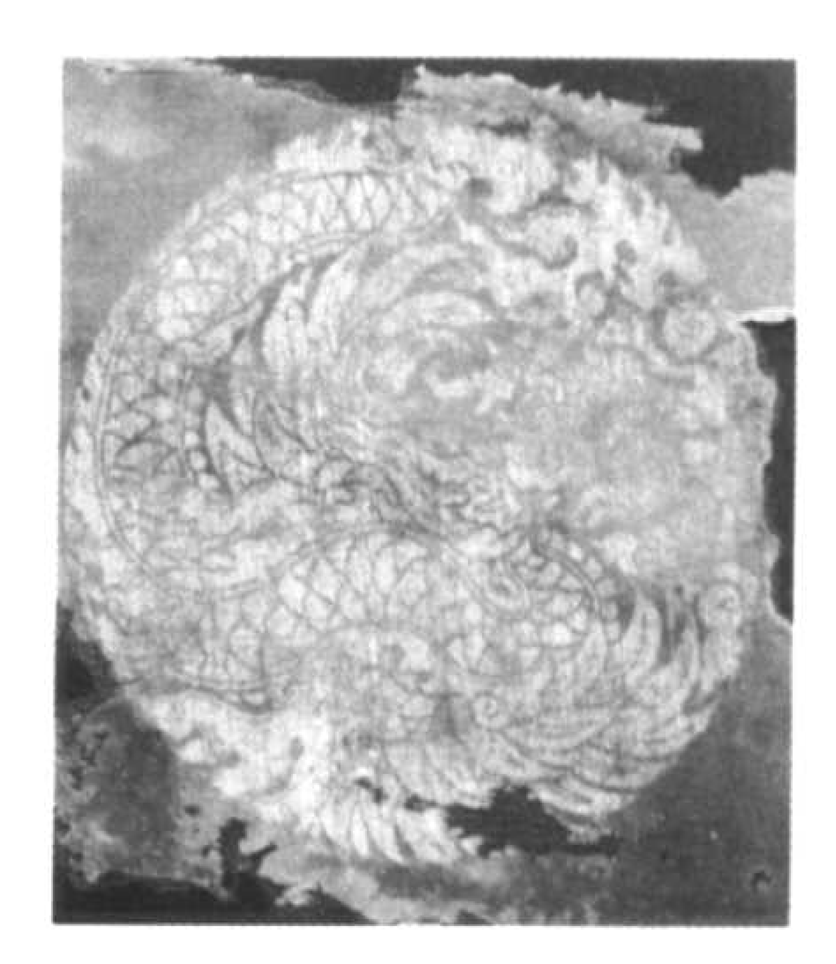


图 10-20　元代飞鱼纹织金绢



图 10-21　明代斗牛纹妆花缎

目前所知最早的凤袍出自辽代，共有两件。一件是收藏于伦敦的紫地蹙金绣盘凤袍。袍上的团凤共有两类，双凤窠位于罗袍的前身、后身及里身，是双凤团窠图案，共六窠。两只飞凤沿逆时针方向飞翔，其造型喙如鹰，头戴冠，眼睛圆睁，颈羽修长，尾如花卉，中间是一火珠（图 10-22）。单凤窠位于袍子的肩部和袖口，共四窠，直径较小，窠内只有一只盘凤。另一件藏于美国克利夫兰博物馆，属于平绣的团凤袍，团窠内双凤对立（图 10-23）。

明代皇后继续沿用团凤纹，《历代帝后像》中的明太祖皇后就采用了团凤的团领衫。在民间使用凤凰图案的情况也相当多。明代的凤凰基本上继承了宋元凤凰的外形，但其变化主要在颈和足。当时颈部极细，通常只有一线之粗，颈部有些类似忍冬花枝状，作Y形连接；腹与尾部连接处有散羽，尽管明代凤凰无足者亦有，但有足而飞者大大增多（图 10-24）。

清代的凤凰变化更为丰富，这不仅是凤凰形象的改变，而且其姿态造型也无奇不有，说明对凤凰形象的造型技巧达到了更高的境界。从局部来看，写生风格上升，局部刻画精细，凤颈如鸡，羽毛写实，有时则变化如菊花状，凤翅增大，其中小羽细密，大羽稀疏，凤尾或作飘带状，或作孔雀羽状，飘带状在 3～5 根，多为 5 根，而孔雀尾状一般为 2 根即可，偶尔亦作 3 根，凤足细长如鹤（图 10-25）。从大效果看，凤凰飞动的姿态千变万化，而且能够用一只或数只凤凰构成任何外形的适合纹样，出神入化。

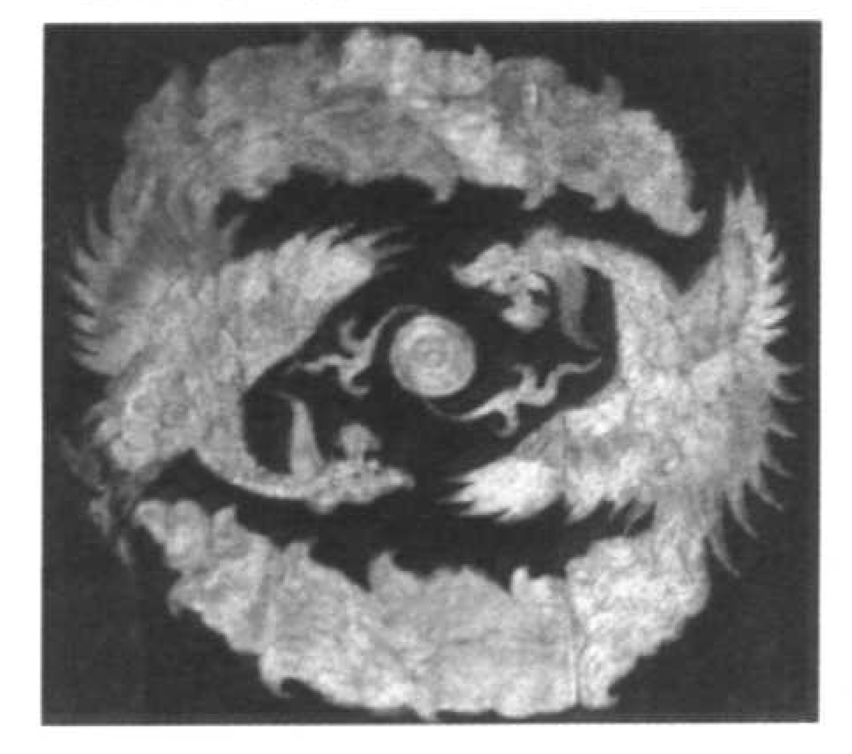


图 10-22　辽蹙金绣团凤

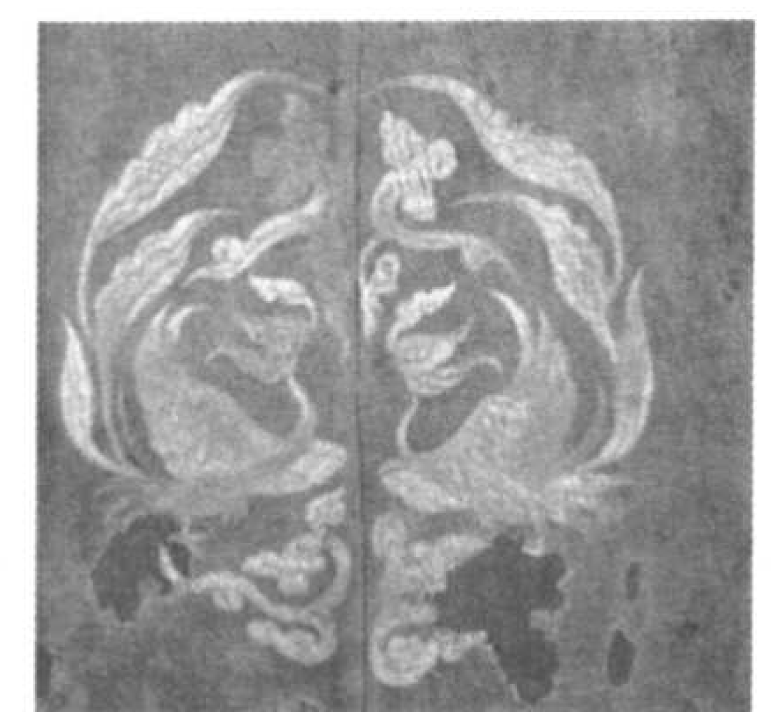


图 10-23　辽刺绣团凤



图 10-24　明织金凤襕



图 10-25　清妆花凤纹

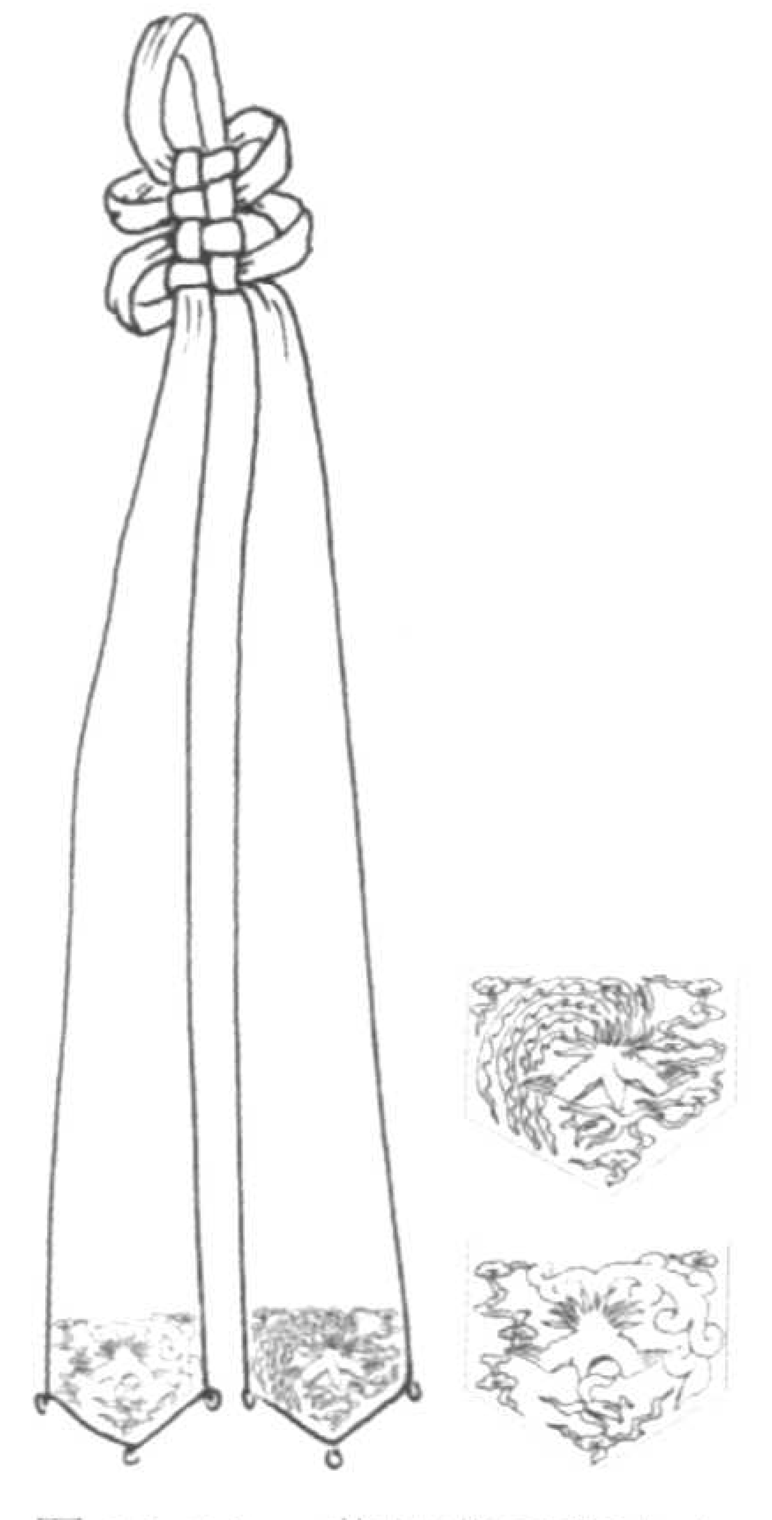


图 10-26　苏州曹氏墓出土罗带上的鸾、凤纹样

## ●凤凰和鸾凤

一般史料上均将鸾作为是凤凰的一种，但宋代却将鸾和凤作分别的处理。从《营造法式》附图来看，它其实是将飘带状尾的称为鸾，而把卷草状尾和孔雀羽状尾的称为凤。

这些特征虽然在宋代的丝绸纹样中几乎没有什么表现，但在元代的纹样中却得到了极为明显的区别对待。美国大都会博物馆所藏的一件刺绣团凤纹罗中间的双凤就有两种形状，一种尾为五条飘带，另一种作卷草状，根据《营造法式》，前者应称为鸾凤，后者可称为凤凰。苏州元末曹氏墓中出土的一件罗带上也有凤的形象，其中一只为鸾凤，另一为凤凰（图 10-26）。

## ●翟鸟



图 10-27　南昌吴氏墓出土霞帔上的翟鸟

明代用大衫和霞帔作为贵族女性的礼服，其中大衫为单色礼服，霞帔则饰以云纹和龙、凤、翟纹。其中皇后所用霞帔：深青为质，织金云霞龙文，或绣，或铺翠，圈金饰以珠，纻丝纱罗随用。皇妃与亲王妃所用霞帔：深青为质，织金云霞凤文，或绣，或铺翠，圈金，饰以珠，纻丝纱罗随用。郡王妃冠服所用霞帔：以深青为质，金绣云霞翟文，纻丝纱罗随用。这里的等级是龙、凤、翟三等，因此，翟鸟是次于凤的一种禽鸟，代表等级稍低的贵族女性。

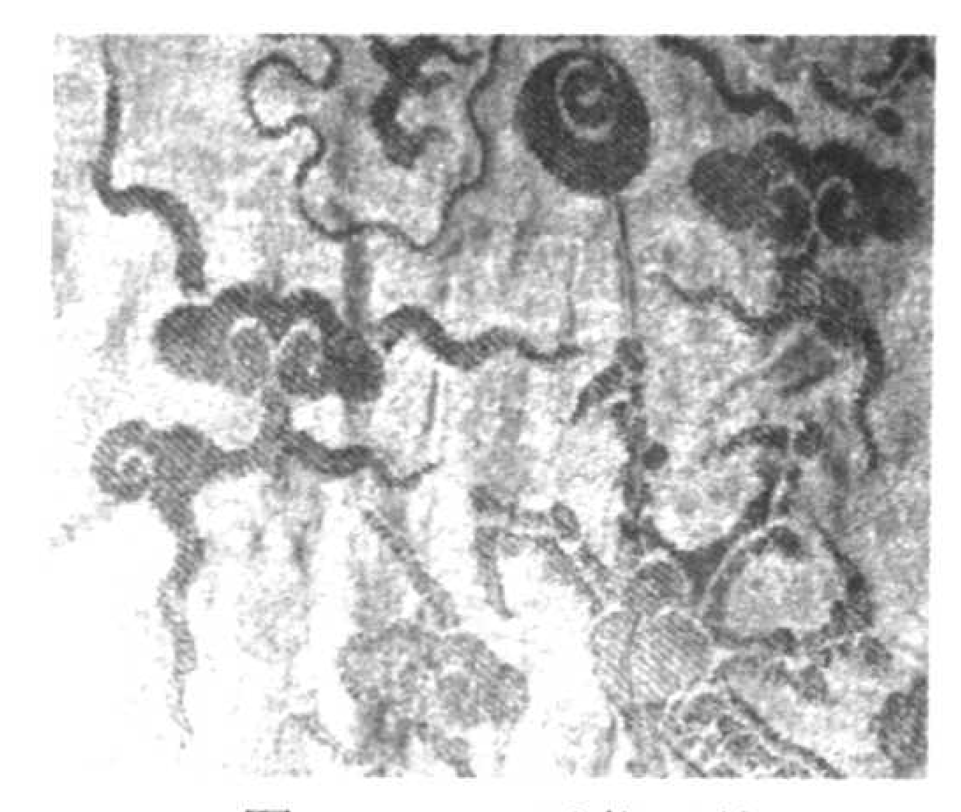
以翟鸟装饰的霞帔可从江西南昌吴氏墓中看到。它由两条罗带构成，各长 245cm，宽 13cm。两带以扣襻为中心分为前后两段，前段绣有四只翟鸟，后段绣有三只翟鸟，共计 14 只。每只翟鸟约长 17cm，展翅，直尾。余处绣以云霞，霞似流云，云为朵状[1]（图 10-27）。此外，在英国伦敦也藏有一件罗质霞帔残件，仅存两只翟鸟，造型与吴氏墓所出者十分接近。

## ●从灵芝云到骨朵云

龙飞凤舞离不开云。云气早先以连绵缠绕的气势伴随禽兽羽人出现在汉代的织锦中，唐时则与花草树木为伍，其形状多如灵芝，可称为灵芝云。宋代云文有不少名称，《营造法式》中有吴云、曹云、蕙草云、蛮云等名，但不知其状。织物名称中则有云鸾、云雁、云鹤之名，只知道它与鸾凤之类的动物一起出现在织物上。

元代的云纹中较多地出现如意头的形状，这其实也是灵芝云的一种发展。但由于它将如意头和云气连接起来，便形成了一种特别的云纹。如山东邹县的云纹杂宝缎和江苏苏州的云龙八宝缎，其主要形状是若干如意云头（有时有二合、三合的情况），由若干带状云连接起来，连接后的形状不固定，随图案需要而变化。这种云纹不仅传入高丽时代的韩国，还一直流行到明代初期，并

[1]　赵丰：《大衫与霞帔》，《文物》2005 年第 2 期。


图10-28　元代云纹

被正式称为骨朵云（图10-28）。

明代云纹已基本程式化。循环越小，程式化就越明显，故而明代云纹大多是朵云状的。最具明代特征的是四合如意云，由四个如意云头斗合，再各在四方伸出小勾云，这种云纹常常作为大空间中布置云纹时的主要程式。有时也有三合云的情况，但外形还是基本相同。如果是单个的如意云还是称如意云。表现条状云纹一般采用卧云或称流云，其实是一头如意图、一头尖尾的云。

明代的云经常是以连续的形式出现。四合如意云可以相互连接，单个的如意云可以叠合成整片云纹，卧云也经常加以变化后连成一体。它们都常用于胸背的地纹，但又以四合如意云的应用特别广泛。

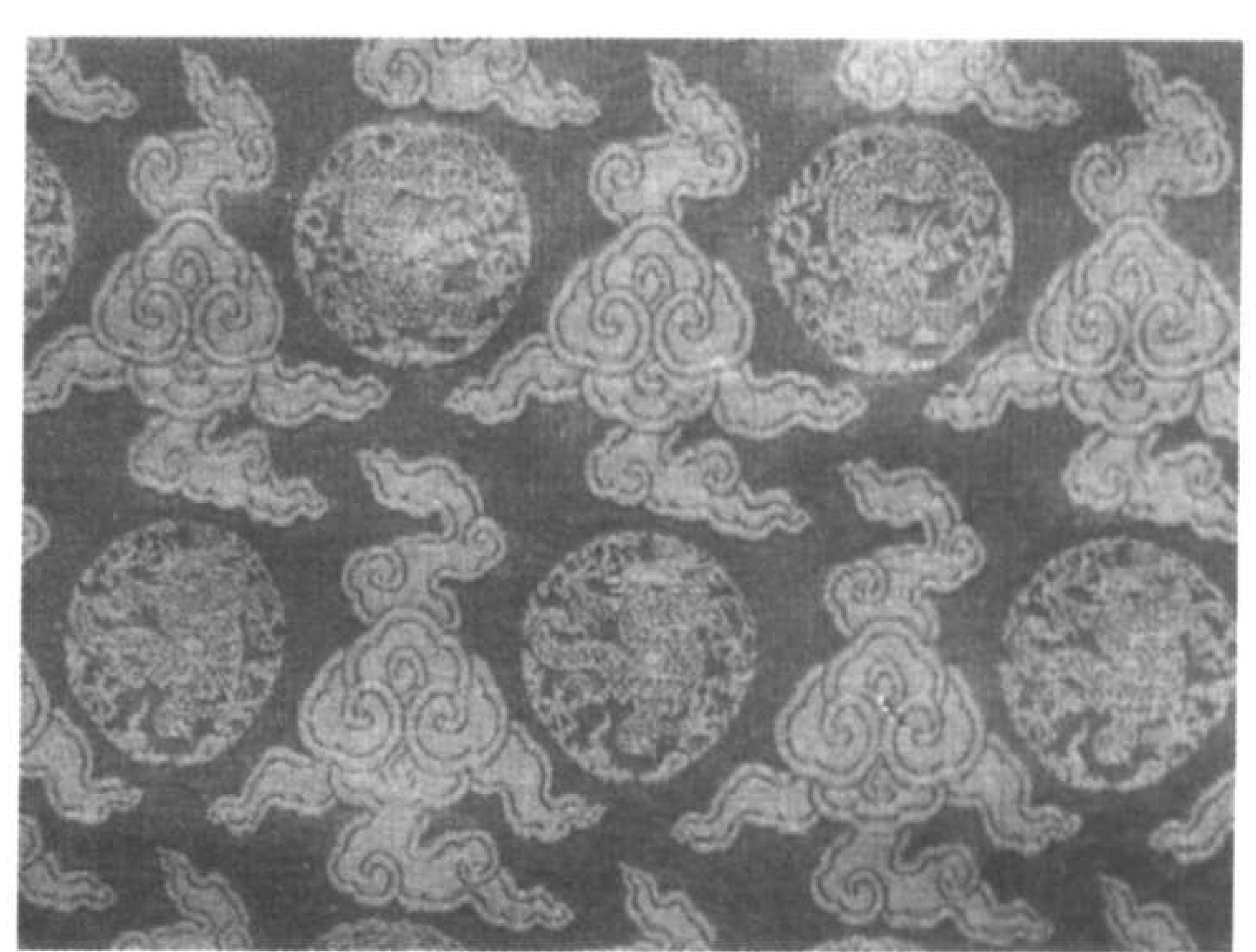
明代史料中的云纹名称有不少。《天水冰山录》一般是单称云纹，如云罗、云纱、云缎等。策彦《入明记》中提到的有连云和骨朵云等名，如在浑织金纻丝中有大红骨朵连云一匹、大红灵芝骨朵云一匹，在浑织金纱中有大红八宝云一匹、黑绿鸂鶒连云一匹等。《明实录》中也提到正统八年赐可汗纻丝织金四爪蟒龙单缠身膝襴暗花八宝骨朵云一匹、八宝骨朵云细花五色段二十六匹等。由此来看，这种明代最为流行的四合如意云在当时称为骨朵云，如果相互相连，则称骨朵连云（图10-29、彩版二九：b）。

## ●清代的云

清早期云纹有不少沿用明代的风格。康熙时喜用骨朵云，但尾都出尖，有时也有四合如意连云。雍正时期的云比明代更象真正的骨朵，但已不出尖。乾隆时期的骨朵云变得细长，色彩有晕色。它在结构上更为自由，在造型上不太规则，喜欢过多的弯曲，不像明代那样丰满圆润，与龙凤等主题纹样配合上喜欢被叠压，而不是去适合主题纹样剩余的空间。

道光时期的云形较圆，俗称烧饼云。这一云纹影响后代甚多，到同治光绪时云纹更呆板，通身遍布，但决无灵动之感（图10-30）。

民国时南京云锦名声大振，其云纹造型很有独到之处。云锦老艺人总结其传统画云时口诀有：



图10-29　明代云纹

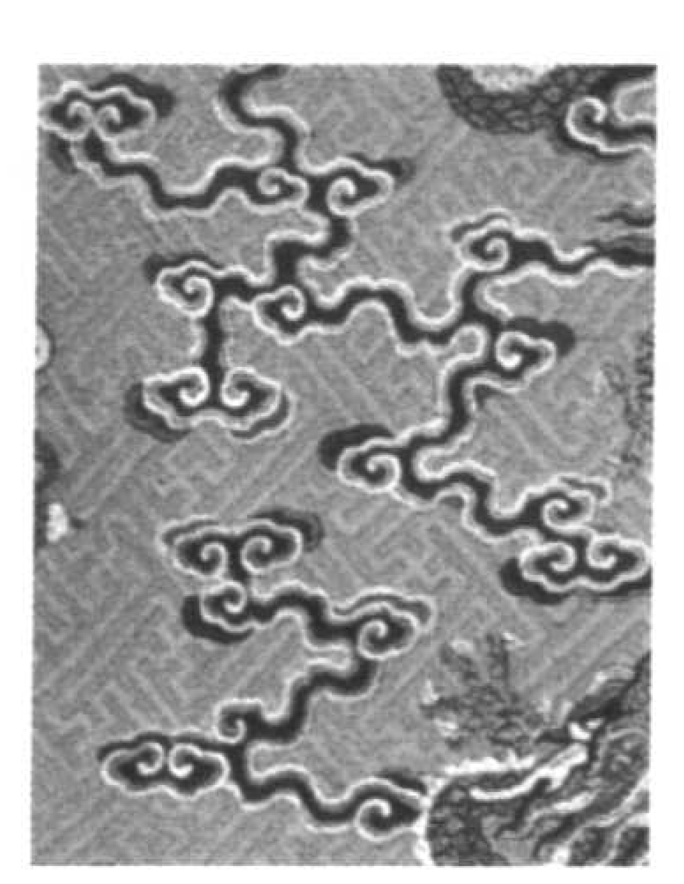
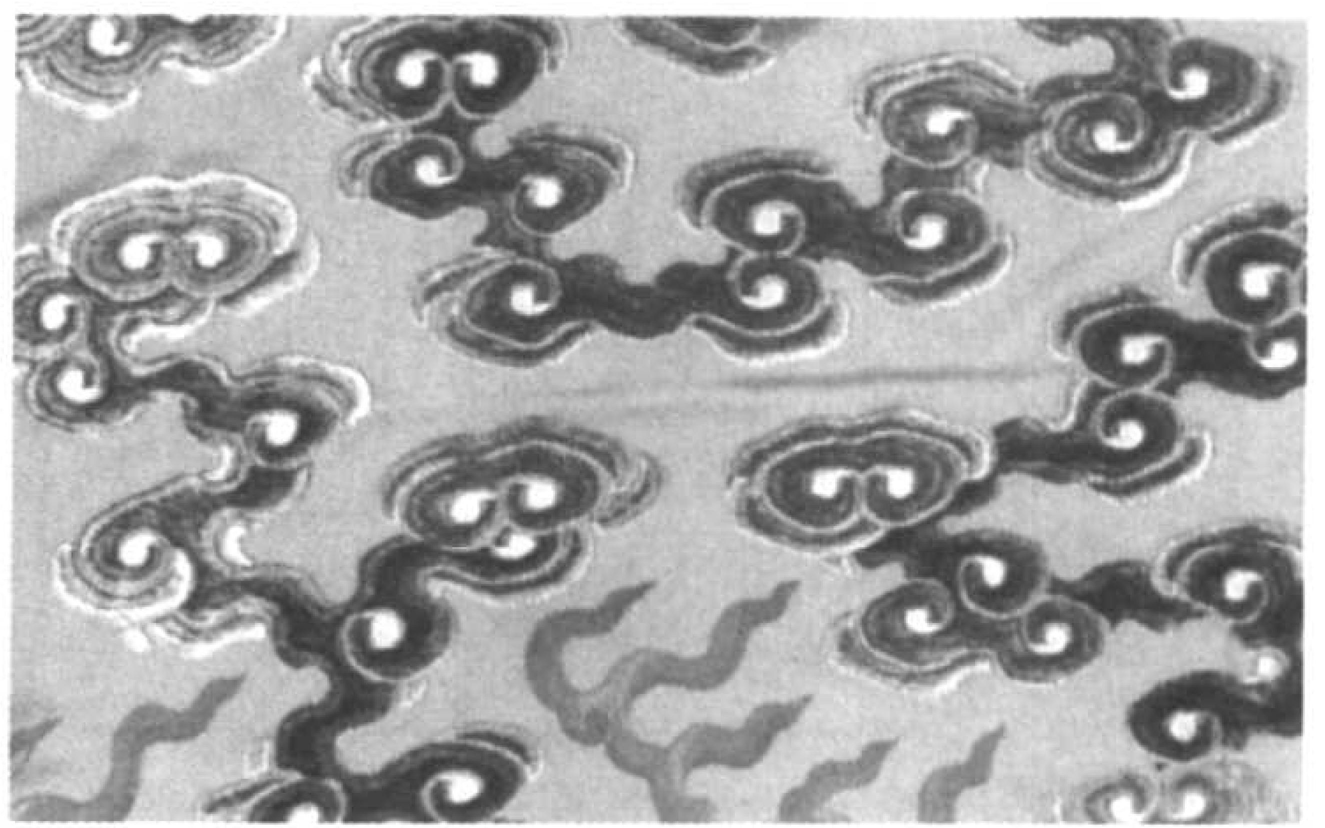
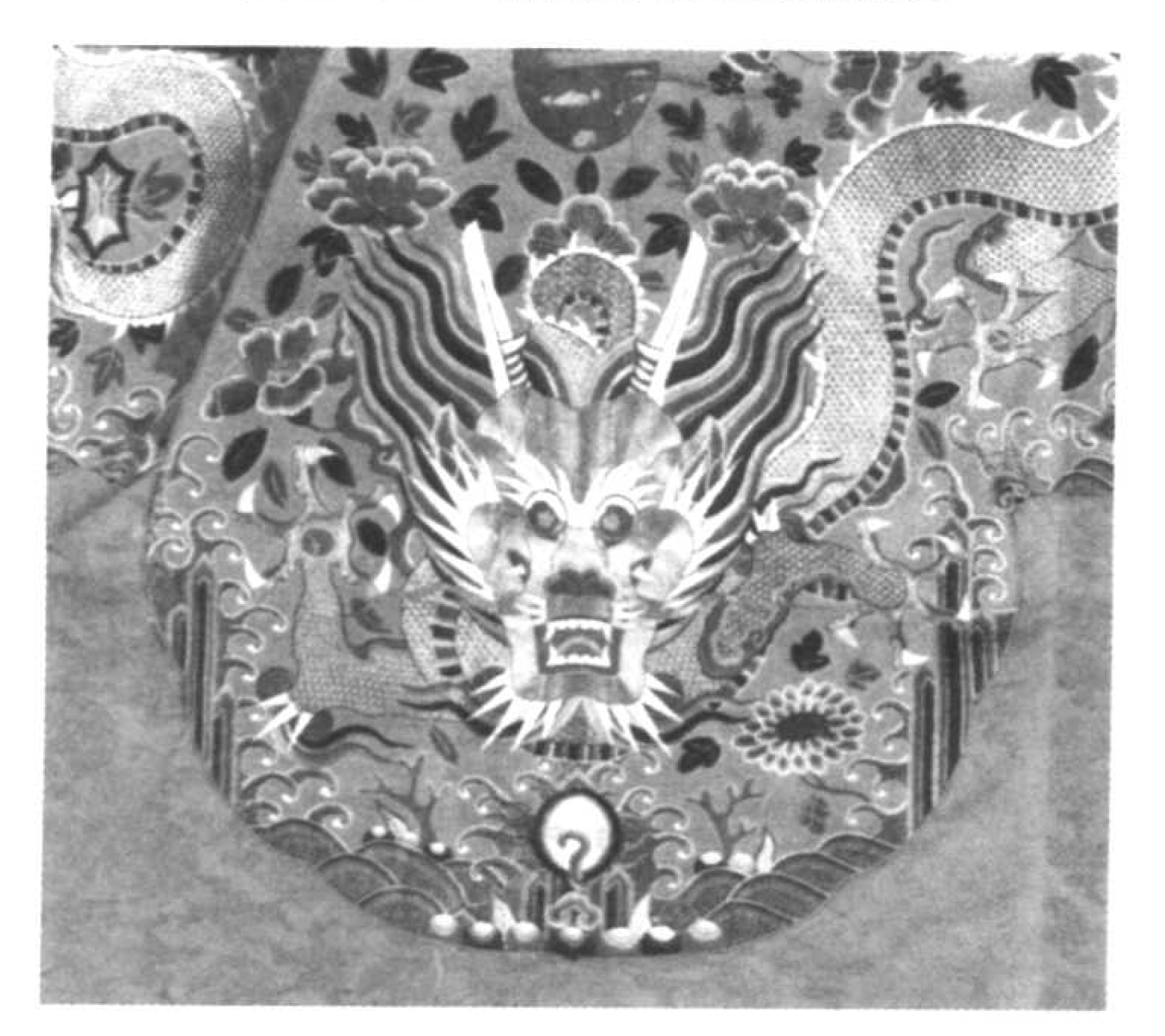
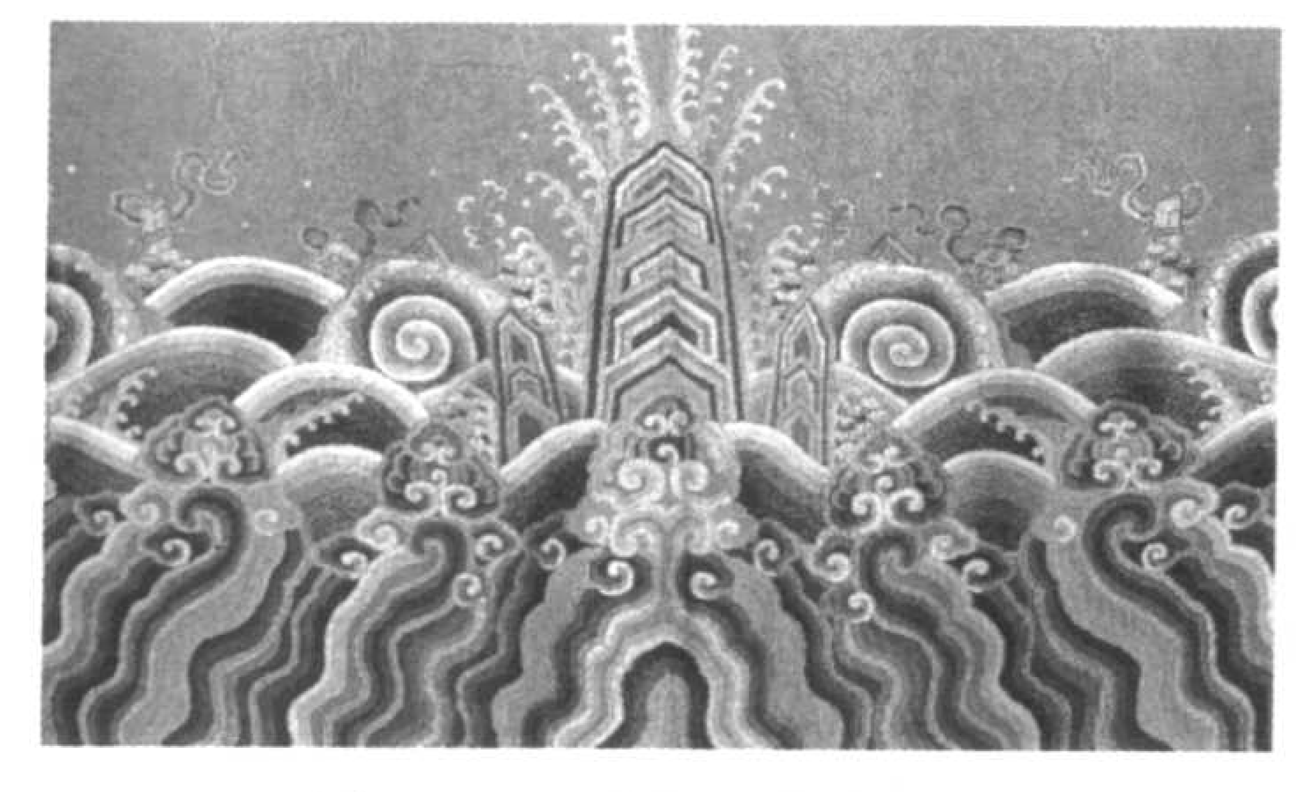


图10-30　清代云纹


图 10-31 清代龙袍上的蝙蝠纹


图 10-32 明代龙袍上的江崖海水


图 10-33 清代平水和立水

“行云绵延似流水，卧云平摆象如意，大云通身连气，小云巧而生灵。”这些云纹是对明清云纹的一种总结。

## ●幸福的蝙蝠

蝙蝠能与云龙纹一起出现，确是十分有福了，为只为蝙蝠的“蝠”与幸福的“福”谐音。蝙蝠最早见于服饰图案是在明代万历帝的缂丝衮服上，蝙蝠与卍字及寿字相伴，表示“福寿万代”或“长寿万福”等含意。

清代的龙袍和补子图案中也用到蝙蝠纹样，但各时期织绣的蝙蝠也有不同特色。康熙时期的蝙蝠肚子两头尖似枣核，翅膀细长，翅膀与嘴处有髭须；雍正时期的蝙蝠翅膀是花翅膀；乾隆时期的蝙蝠肚子呈椭圆形，翅膀较短；嘉庆以后的蝙蝠变化较大，肚大、圆形、翅膀短，无生气[1]（图 10-31）。

## ●江崖海水

江崖海水自明代起用于柿蒂窠和胸背图案，常与龙纹或胸背中的禽兽纹相配合。当时的江崖一般较为简单，只有三个峰，直而陡峭，海浪汹涌，拍过江崖之顶。有龙爪经常握定江崖，意为牢牢把握江山，使江山永不变色。此类纹样在定陵出土物中有不少出土（图 10-32）。

清代的朝服和龙袍中继续沿用并进一步发展了这一纹样，在朝服中称为八宝平水，在龙袍中则称为八宝立水。此时的八宝，其实是一些杂宝，从传世的大量实物来看，通常为犀角、书籍、宝珠、珊瑚、灵芝等。山石一般位于袍服下摆的正中和两侧，清早期的山石通常与山较象，山体平缓倾斜。稍后到乾隆前后山石更为水中岩石的效果，较为复杂透剔。乾隆晚期山石开始程式化，变成极为规矩的三个峰。

在朝服中只有平水纹样，但在龙袍中的水可分为平水和立水两部分。平水在上，呈波浪形滚涌，有时还出现旋涡、浪花等。清代早期的平水较为复杂和写生，占的比例也较大。立水是平水之下的部分，通常只是用五色作斜条，早期较为弯曲，而且较低，到后期基本是直线，而且越来越高，所占比例越来越大（图 10-33）。

---

[1] 张凤荣：《从整理清宫旧藏帝后服饰看各时期帝后服饰的不同特点》，《丝绸史研究》1991 年第 1 期。

## 3 百官等级

### ●禽兽初为衣冠等级

唐代开始利用一定的动物纹样来表示百官的等级。《旧唐书·舆服志》:"延载元年五月，则天内出绯、紫单罗铭襟、背衫，赐文武三品以上：左右监门卫将军等饰以对狮子，左右卫饰以对麒麟，左右武威卫饰以对虎，左右豹韬卫饰以对豹，左右鹰扬卫饰以对鹰，左右玉钤卫饰以对鹘，左右金吾卫饰以对豸，诸王饰以盘石及鹿，宰相饰以凤池，尚书饰以对雁。"但是，大家都没有看到过这些动物形象的实例，也未见武则天之后继续沿用的记载。

官服图案在唐文宗即位时（827年）作了明确。"袍袄之制：三品以上服绫，以鹘衔瑞草、雁衔绶带及双孔雀；四品、五品服绫，以地黄交枝；六品以下服绫，小窠、无文及隔织、独织。"[1]算是较为正式的以动物纹样表示官员等级的记载。这类记载还得到晚唐赐服制度的肯定和沿用。《唐会要》卷三三载："贞元三年三月初，赐节度使、观察使等新制时服。上曰：顷来赐衣，文彩不常，非制也。朕今思之，节度使以鹘衔绶带，取其武毅，以靖封内。观察使以雁衔仪委，取其行列有序，冀人人有威仪也。"内蒙古兴安盟代钦塔拉辽墓出土的雁衔绶带锦袍是唐代官服袍料的直接继承，可以看出唐宋时期对官服图案表示等级的一种尝试。

### ●佩绶色彩和纹样

宋代的官员等级一般可以从其朝服绶带的花色中看出。天下乐晕锦绶为第一等，杂花晕锦绶为第二等，方胜宜男锦绶为第三等，翠毛锦绶为第四等，簇四雕锦绶为第五等，黄狮子锦绶为第六等，然后是方胜练鹊锦绶。与法律相关者则服青荷莲绶。

明代的官服也分两大类，一类是在正规场合所用的古色古香的朝服和祭服等，另一类是日常所用的公服和常服。其中的朝服等级也是由绶带的图案来表示的。《明史·舆服志》载：

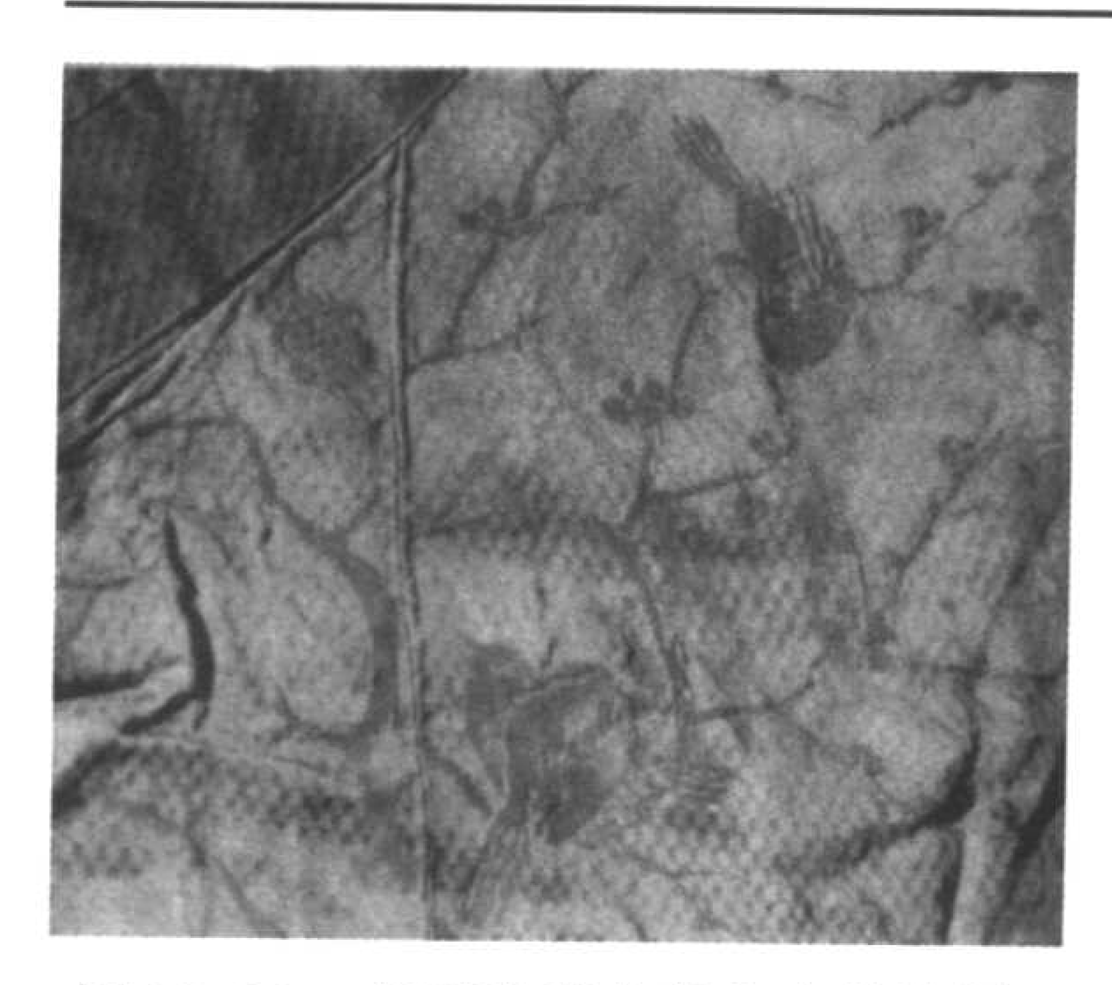
洪武二十六年定朝服用绶：一品、二品绶用黄、绿、赤、紫织成云凤四色花锦，三品、四品绶用黄、绿、赤、紫织成云鹤花锦，五品绶用黄、绿、赤、紫织成盘雕花锦，六品、七品绶用黄、绿、赤织成练鹊三色花锦，八品、九品绶用黄、绿织成鸂鶒二色花锦。独御史服獬豸。

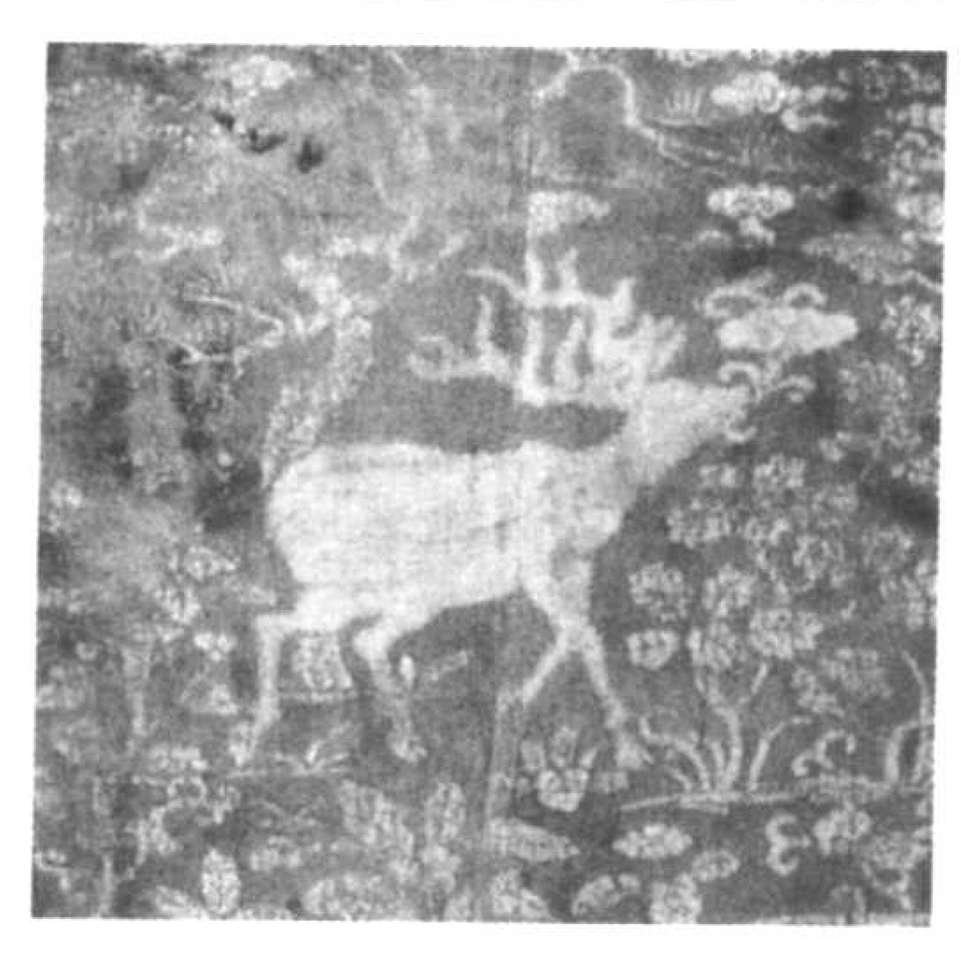
其他祭服的佩绶等差，并同朝服。

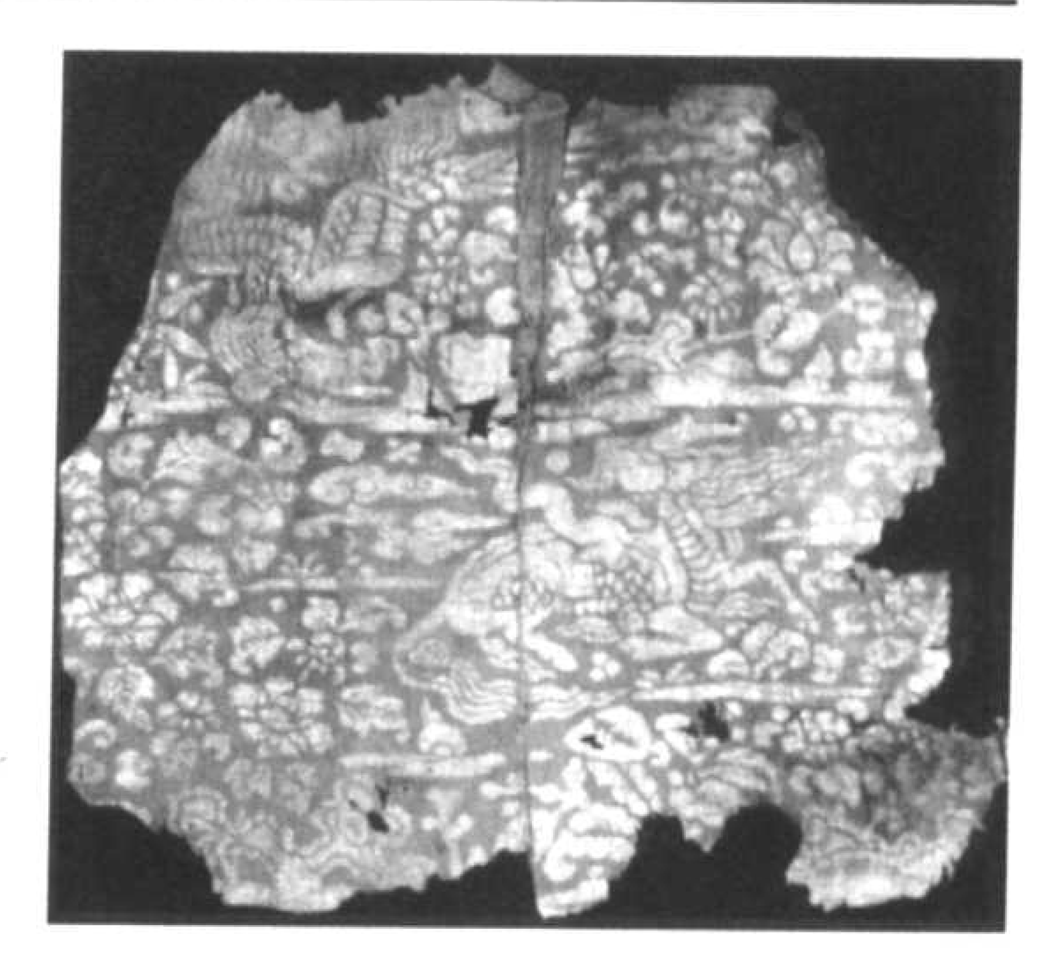
### ●蒙元胸背

韩国高丽时期有一本语言著作《老乞大》中提到许多织物种类的品名，其中有鸦青胸背、象牙底儿胸背、鸦青金胸背等名。这里的胸背指的是在胸前背后织出的一块方形图案，后世称为补子。胸背和补子的区别是胸背是在织物上完全织入

[1] 《新唐书》卷二四《车服制》。


图 10-34　梅鹊胸背纹绫袍上的梅鹊


图 10-35　松鹿纹织金绫胸背


图 10-36　飞凤麒麟印金胸背

的图案，而补子是可以先织好再钉补到衣服上去的图案。

目前发现的蒙元时期胸背数量不多。内蒙古达茂旗明水墓中出土过极为残破的织金绢胸背，可以隐约看到花卉纹样以及山石和水。山东邹城李裕庵墓出土的梅鹊胸背绫袍上的胸背图案是一梅五鹊（图 10-34），被称之为喜上眉梢，可以归入吉祥图案之列。甘肃漳县汪氏家族墓中有一件是刺绣的花卉纹样。在国外的收藏中还有一件带有松鹿纹样的织金绫胸背(图 10-35) 和一件印金的飞凤麒麟纹胸背(图 10-36)。虽然这些胸背图案的题材不一，但其特点是图案属单独纹样。总的看来，元代的胸背纹样只有装饰效果，却无表示等级的意义。

## ●公服和常服花样

唐宋时用动物代表等级与蒙元时期的胸背装饰相结合，在明代初期形成了我国历史上最有代表性的官服图案，一般用于常服之上。应该注意到，明初的文献上只称“花样”，事实上还应该是胸背之类，即将图案如元代胸背一样直接织入衣料，与后世所称的钉在胸前背后的补子不同。据《明会典》载：这类常服花样的等级制度在洪武二十六年首次得以确定：[1]

公、侯、附马、伯：麒麟、白泽；

文官：一品二品：仙鹤、锦鸡；三品四品：孔雀、云雁；五品：白鹇；六品七品：鹭鸶、鸂鶒；八品九品：黄鹂、鹌鹑、练鹊；

风宪官：獬豸；

武官：一品二品：狮子；三品四品：虎、豹；五品：熊罴；六品七品：彪；八品九品：犀牛、海马。

嘉靖十六年，这一制度又一次被强调，并有稍少变化，主要是将早先的一二品、三四品、六七品、八九品之间的混用变为明确区别。这一次划分的不同等级的花样被刊印在当时的《大明会典》上（图 10-37）：

文官：一品：仙鹤，二品：锦鸡，三品：孔雀，四品：云雁，五品：白鹇，六品：鹭鸶，七品：鸂鶒，八品：黄鹂，九品：鹌鹑。杂职官：练鹊。

[1]　据《明史·舆服志》载：洪武二十四年定，公、侯、驸马、伯服，绣麒麟、白泽。文官一品仙鹤，二品锦鸡，三品孔雀，四品云雁，五品白鹇，六品鹭鸶，七品鸂鶒，八品黄鹂，九品鹌鹑；杂职练鹊；风宪官獬廌。武官一品、二品狮子，三品、四品虎豹，五品熊罴，六品、七品彪，八品犀牛，九品海马。与《明会典》记载有所不同。

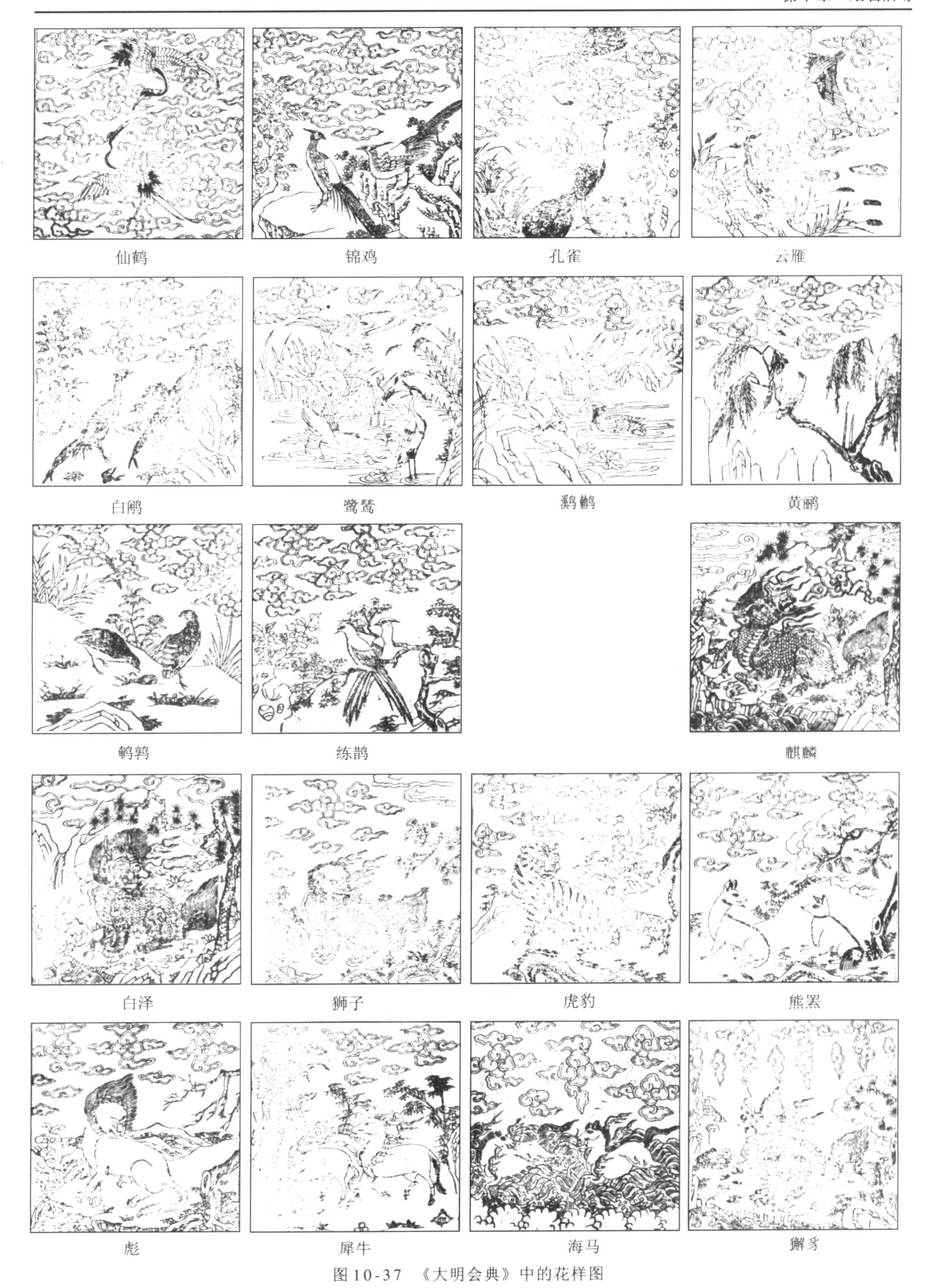



图10-37　《大明会典》中的花样图

风宪官：獬豸。

武官：一品二品：狮子，三品四品：虎、豹，五品：熊罴，六品七品：彪，八品：犀牛，九品：海马。

洪武定制时只提及常服花样，并未说明其名称。可以推测，这类花样在明初仍然被称作胸背，而且还是织入衣料的胸背。《入明记》中记载宣德八年和正统元年的皇帝颁赐日本国王清单上有织金胸背麒麟、织金胸背狮子、织金胸背海马、织金胸背白泽、织金胸背虎豹、织金胸背犀牛等名。弘治十三年（1500年），“郡主仪宾钑花金带，胸背狮子。县主仪宾钑花金带，郡君仪宾光素金带，胸背俱虎豹。县君仪宾钑花银带，乡君仪宾光素银带，胸背俱彪。”可见“胸背”之名依然流行。正德年间的文献中则继续使用“花样”一名。而补子一名要到嘉靖皇帝复制忠静服时才出现，“色用深青，以纻丝纱罗为之。三品以上云，四品以下素，缘以蓝青，前后饰本等花样补子。”这可能就是文献中最早的补子记载了。

从实物来看，目前考古发现最早的明代补子出现在嘉靖年间。江苏泰州徐蕃墓（嘉靖十一年，1532年）中出土了八宝花缎刺绣孔雀补子。[1]



图10-38　明代月兔补

## ●胸背花样之滥觞

《明武宗实录》载：正德十三年春正月乙巳，“赐群臣大红综丝罗纱各一匹，其丝绣一品斗牛、二品飞鱼、三品蟒、四品麒麟、五六品虎彪，翰林科道不限品级。……诸与赐者裁制一夕皆就，明旦遂服以迎驾。”最后不仅导致内库告竭，而且文武官员都用走兽，麒麟之属下逮四品。《明英宗实录》中也提到，正统十四年二月丙寅，巡抚大同宣府右副都御史罗亨信言：近年各处边卫指挥千、百户有僭服麒麟、狮子花样者，舍人有服虎、豹、犀牛、海马花样者，军余有服秃袖衣、外夷尖顶狐帽者，僭礼违法。嘉靖时期，一些五品学士服用鹤补而尚书反不敢衣鹤。故明代出土补子经常有品级不符者，我们也不能完全按照补子中的动物图案来确定服用者的职位。

## ●应景补子

官补之外，还有其他一些补子图案出现，如一些舞乐工吏无职人员曾用鹦哥等杂禽以葵花等杂花作补子，宫眷和内臣还用过一些应景补子，即按一年四季不同节令饰以相应的纹样补子：

元旦节（腊月廿四至正朔）：葫芦景补子；

上元节（正月十五）：灯笼景补子；

清明节（三月初四）：秋千纹衣；

端午节（五月初一）：五毒（蝎、蛇、蜈蚣、壁虎、蟾蜍）艾虎（衔艾之虎）补子；

七夕节（七月初七）：鹊桥补子；

[1] 泰州市博物馆：《江苏泰州市明代徐蕃夫妇墓清理简报》，《文物》1988年第9期。

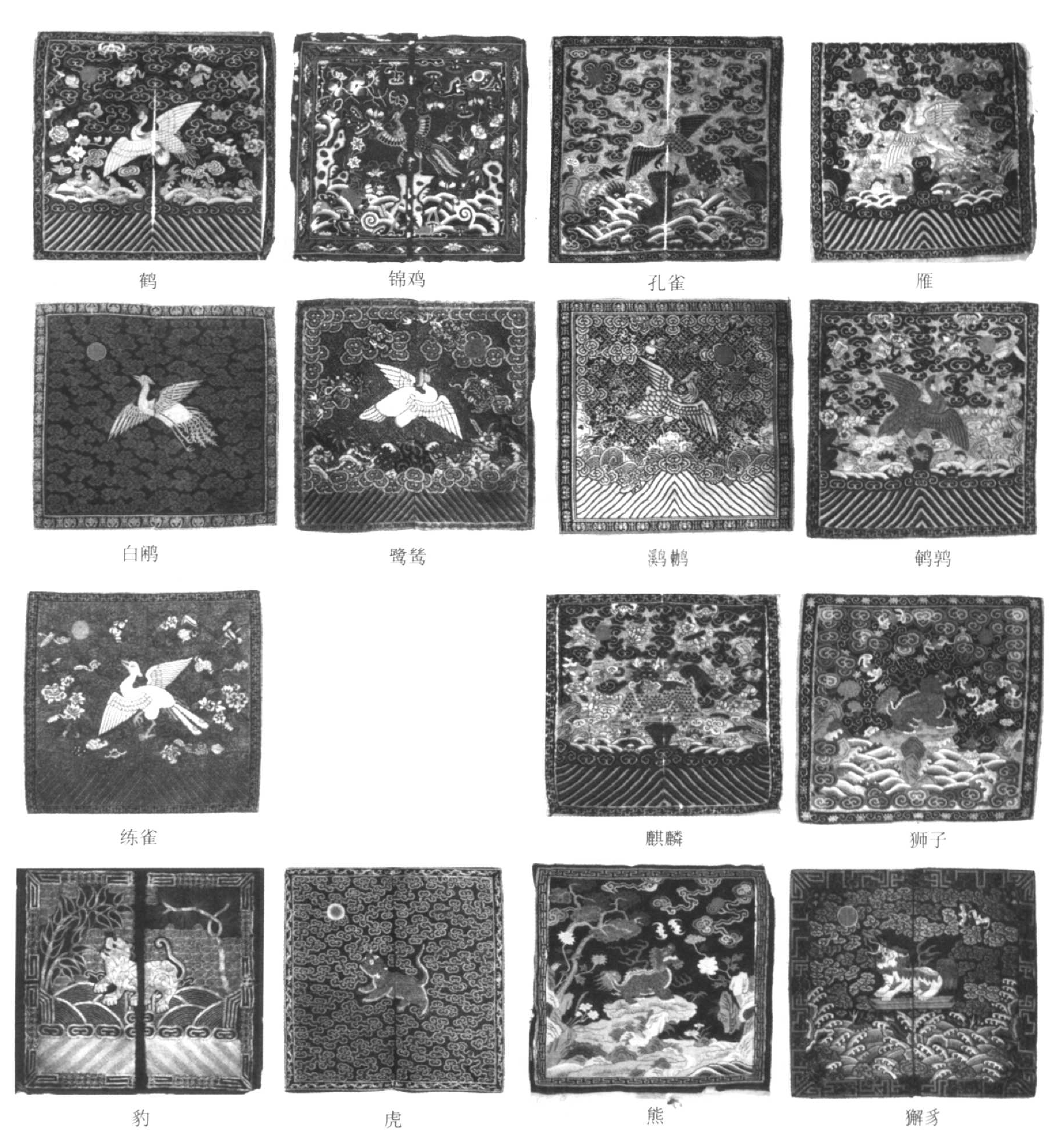



图 10-39　清代补子实例

中秋节（八月十五）：月兔纹衣（图 10-38）；
重阳节（九月初九）：重阳景菊花补子；
冬至节（十一月）：阳生补子。
由此可见明代补子的丰富和繁杂。

## ●清代补子

清入关之初即于顺治九年定诸王以下文武官员舆服制，对补服制作了一次较大

的厘定，实际上是几乎全盘承袭了明朝的定制，仅个别纹样有所增删，如文官补子去掉了黄鹂，武官的一品换成了麒麟等。顺治时，武一品用狮子补，三品用虎补，四品用豹补。到康熙时，对此略作调整：一品用麒麟补，公、侯、伯、郡主额驸用四爪蟒补。康熙三年，又改武三品用豹补，四品用虎补。乾隆时期，随着二十八年乾隆朝《大清会典》和三十一年《皇朝礼器图式》的相继修成，清朝的补服制度最终定型。[1]其规定如下：

文官：一品绣鹤，惟都御史绣獬豸；二品绣锦鸡，三品绣孔雀，四品绣雁，五品绣白鹇，六品绣鹭鸶，七品绣鸂鶒，八品绣鹌鹑，九品绣练雀；

武官：一品绣麒麟，二品绣狮，三品绣豹，四品绣虎，五品绣熊，六品绣彪，七品八品绣犀牛，九品绣海马（图10-39）。

### ●命妇品级

明清之际，有品级的命妇可以跟随夫君服用胸背或补子来显示她的地位，但在民间传说中，她们无疑更希望得到一套凤冠霞帔来增添其辉煌。而在霞帔上，除了上述的云龙文、凤文和翟鸟文之外，还有一组禽鸟类纹样可以排出其高低贵贱的系列来。

皇后：青质纻丝纱罗，云霞龙文，织金、或绣、或铺翠、圈金、饰以珠。

皇妃、皇太子妃：青质纻丝纱罗，云霞凤文，织金、或绣、或铺翠、圈金、饰以珠。

亲王妃：青质纻丝纱罗，云霞凤文，金绣。

郡王妃、公侯及一、二品命妇：青质纻丝纱罗，云霞翟文，金绣。

亲王长子夫人、镇国将军夫人：青罗，翟鸡文，金绣。

三、四品命妇：青罗，孔雀文，金绣。

五品命妇：青罗，鸳鸯文，金绣。

六、七品命妇：青罗，练鹊文，金绣。

八、九品命妇：青罗，缠枝花，绣。

在清代，受有诰封的命妇也各有补服，通常穿用于庆典朝会。所用纹样依其夫或子之品级而定。凡武职官员的妻、母，则不用兽纹补，也和文官家属一样，用禽纹补，意思是女子以淑雅为美，不必尚武。

---

[1] 严勇：《清代的补子》，《中国文物报》2000年7月30日。

# 后记

黄能馥先生在序中称此书为我的处女作，事实基本如此。1983年还在读研究生时，我曾为浙江丝绸工学院1978～1980级纺织品种专业开过一次中国丝绸图案史的讲座，并为此编写过一册名为《中国古代丝绸图案发展概述》的讲义，很单薄，共约万余字，算是我第一次编写较大篇幅的丝绸史文章。此后，我逐渐有机会接触了一些出土的和传世的丝绸文物，积累了一些染织品种和纹样的资料，并趁着母校开设丝绸品种纹样史课程的机会，于1990年又重新写成了一册《丝绸艺术史》讲义，并于1992年由浙江美术学院出版社出版。这也是我最早正式出版的出版物之一，另一册是同年由三秦出版社出版的《唐代丝绸与丝绸之路》。

时隔多年，浙江丝绸工学院已经两次改名，先是浙江工程学院，再为浙江理工大学，而我在母校开设的《丝绸纹样史》课程却一直没有间断过。同时，我又受聘于上海东华大学，在这所原来的中国纺织大学中开设《染织美术史》的课程，学习中国丝绸艺术史的学生越来越多。遗憾的是，十多年前出版的《丝绸艺术史》早已绝版，学生们苦于手头无相关教材，文博界的同行们相见，也缺少相互交流的通俗读物。因此，修订出版此书，早已是我心头的愿望。

感谢文物出版社张昌倬副总编，上任伊始，就将《中国丝绸艺术史》的出版列入计划，我也因此竭力加快速度修订原书。但事实上，这一次修订的程度之大远远超过我的计划。虽然书的体例和风格基本没变，但内容上新增了刺绣一章，并把与帝王官僚服用丝绸的图案列作专门一章进行叙述，此外小节的增加更是不计其数。字数量增加了15%，黑白图片和彩色图片增加了一倍左右。

我平时常说，《丝绸艺术史》是一门兼及工艺技术与美术理论的小学科，但涉及面之广非通常所能料。因此，我除了利用手头的文献史料及自己的研究心得外，还要利用大量的实物资料及各地同仁的研究成果。这里特别要感谢的是中国丝绸博物馆、中国历史博物馆、中国社会科学院考古研究所、青海省文物考古研究所、新疆维吾尔自治区博物馆及新疆文物考古研究所、湖北省荆州市博物馆、内蒙古博物馆及内蒙古文物考古研究所、南京云锦研究所、美国大都会艺术博物馆、加拿大皇家安大略博物馆、英国V&A博物馆、伦敦纺织艺术画廊等单位，为我的写作提供了大量的资料。前辈和学长包括陈娟娟、黄能馥、王抒、周启澄、王亚蓉、高汉玉、武敏、王岩、彭浩、徐国华、包铭新、屠恒贤等，曾对本人进行过各种形式的指点和帮助，其中有不少插图等来自他们的相关出版物中。同时，我要感谢本书所列参考资料的所有编著者，感谢在整个写作过程中为我提供图片整理、描绘的薛雁、杜晓帆、徐铮等同事。特别是在修订过程中得到我的两位硕士研究生徐铮和茅惠伟的帮助很大。丝绸艺术史研究的前辈黄能馥教授应约写序，并对我进行了热情的鼓励。此外，夫人袁宣萍也为本书中国风内容的写作提供了帮助。

本书的出版得到了浙江省151人才工程的部分资助，在此一并致谢！

赵　丰

2005年4月于杭州钱塘江畔冻绿居